

HIS VOICE

časopis o jiné hudbě

1. 2014

69 Kč/3.15 €



Zdeněk Sýkora
Půlstoletí HIS
Hudba a obrazy
Michael Gordon
Francisco López

www.hisvoice.cz

**Francisco
López**

**Artificial
Memory
Trace**

29. března 014 začátek 20 h

kostel sv. Vavřince pod Petřínem (koncertní síň Pražského jara)
Hellichova 18, Praha 1

vstupné na místě 350 Kč
v předprodeji 299 Kč (nebo SMS za 99 Kč a doplatek 200 Kč na místě)
<http://www.smsticket.cz/vstupenky/2136-stimul-nights-francisco-lopez.aspx>
www.stimul-festival.cz



MINISTERSTVO
KULTURY



OBSAH

Glosář	2
Zdeněk Sýkora	4
Dějiny HISu	12
Miroslav Ponce	18
Francisco López	24
Hans Falb	30
Noah Creshevsky	34
Michael Gordon	38
 Recenze	
Cassiber	42

EDITORIAL

V médiích bývá hudba řazena do rubriky „zábava“, akademici hájí, že jde především o umění. Já jsem přesvědčen, že hudba je v první řadě způsob komunikace. Ovšem na rozdíl od řeči je to s komunikováním pomocí hudby složitější. Co je vlastně hudba schopná sdělit? Ačkoliv je část tohoto čísla věnovaná vztahu hudby a výtvarného umění, obecnějším pojídlem jsou hudba a zvuk jako nositelé informací. Petr Bakla si ve svém textu na příkladu výtvarníka Zdeňka Sýkory klade mimo jiné otázku, co hudba nemůže (ač se o to někdy pokouší) ve srovnání s obrazy, zatímco portrét Miroslava Ponce se obrací k méně známé kapitole pokusů o sdělování hudby skrze barvy a tvary. Text Francisca Lópezze zase rozebírá, zda umění tvořené ze zvuků reálného světa, což je oblast v posledních letech bouřlivě se rozvíjející, může a má popisovat skutečnost, z níž vzešlo. Ter-

mín „hyperrealismus“, jenž López používá spíše v kritickém smyslu, jej spojuje s Noahem Creshevským, který za pomoci studiových technologií vytváří hudební „hyperrealitu“ zcela záměrně.

K tomuto číslu najdete přiloženo CD s profilem skladeb Petra Kotíka, s nímž jste se na stránkách HIS Voice měli možnost setkat již několikrát. Toto CD je prvním dílem z řady portrétních nahrávek současných českých skladatelů, které začíná publikovat Hudební informační středisko, vydavatel našeho časopisu. A protože tato instituce slaví v letošním roce půl století existence, přinášíme také pohled do její historie od toho nejpopulárnějšího, Mojmíra Sobotky, dlouholetého pracovníka Hudebního informačního střediska.

Přeji podnětné čtení

Matěj Kratochvíl

*Titulní strana Obrazy Zdeňka Sýkory – Linie č. 220 a část obrazu Linie č. 221 (oba z roku 2003),
foto z výstavy v Galerii Zdeněk Sklenář, Praha 2003, foto © Martin Polák, Archiv LZS*

Perfect lives Roberta Ashleyho

____ 3. března 2014 zemřel americký skladatel Robert Ashley, narozený roku 1930, kterého proslavila především série oper. Žánr opery si ovšem Ashley notně přizpůsobil svým představám: často v líném tempu uplývající hudba (v trilogii *Perfect Lives*, *Atalanta* a *Now Eleanor's Idea* je stabilní tempo sedmdesáti dvou úderů za minutu) míchající syntezátory s ohlasy jazzu, popu i elektronických divností je podkladem pro dlouhé dialogy či monology, častěji civilně odříkávané než zpívané. V Ashleyho hudbě je něco z amerického minimalismu a dost z překračování hranic mezi vysokým a populárním uměním. Zapojoval do hry také obrazová média, nejslavněji právě v televizní opeře *Perfect Lives* (1978–1983). Tři měsíce před smrtí dokončil svou poslední operu *Crash*, která má být uvedena v dubnu v newyorském Whitney Museum. V HIS Voice 1/2011 najdete rozsáhlý profil Roberta Ashleyho od Jozefa Cserese.

*Leif Segerstam*

____ Čím více symfonií, tím větší skladatel, mohlo se říkat v době Josefa Haydna. Ten jich měl na kontě sto šest. V 19. století se zdálo, že si nikdo netroufá překročit magickou devítku vymezenou Beethovenem, a ve dvacátém století už symfonie jako forma přišla o své výsadní postavení. Dimitrij Šostakovič se svými patnácti kousky patří spíše k výjimkám. Ale forma symfonie má stále své příznivce, někdy extrémně pracovitě. Finský skladatel Leif Segerstam (nar. 1944) jich ke konci roku 2013 měl hotových dvě stě sedmdesát a dvě nově rozpracované. Tím překonal i druhého největšího symfonika, v roce 2005 zemřelého Američana Rowana Taylora s dvěma sty šedesáti pěti symfoniemi. Většina Segerstamových symfonií má dadaisticky pojaté podtituly, např. „SING-A-PÅ-RE, Sing! Apor: E!!...“ (č. 63 z roku 2002) nebo „AIHMÉ (a Wonder!) BORN TO-DIE... I feel VIEL! (Japanese-German...) 1, 4, 4!...“ (č. 144 z roku 2005), některé podtituly na sebe navazují, takže několik symfonií následujících za sebou se skrze ně skládá málem v příběh. Segerstam si zřejmě libuje v pravidelnosti, takže téměř všechny jeho symfonie trvají čtyřicet minut. Většina z nich je také určena pro orchestr bez dirigenta, čímž si autor možná kompenzuje fakt, že kromě komponování také ve vši serióznosti diriguje romantický repertoár i soudobou hudbu. Pracuje s vlastním notačním systémem, který dává hudebníkům jistou míru svobody. Zatím se provedení dočkalo jen něco přes sto z nich, což je i tak pěkné číslo. 14. března např. zazní v Tampere Symfonie č. 256 s podtitulem „Listening to and looking at Tales & Visions in the opened souls of the STONES in Finnish SMOKE SAUNA...“.

____ A finská hudba zavítá toto jaro i do Prahy, konkrétně do prostoru Školská 28. 24. dubna tu vystoupí finský cellista a skladatel Juho Laitinen. Studoval na konzervatoři v Turku a na Royal College of Music v Londýně a dokončuje doktorské studium na Sibeliově akademii, kde vyučuje. Dramaturgie jeho koncertu na pomezí sound artu a instalace představí skladbu Alvina Luciera *Music on a long Thin Wire* (1977), Harm Philla Niblocka (2003) a sólistovu vlastní skladbu *Zen for Bow* (2012). *Music on a Long Thin Wire* spočívá v rozeznívání klavírní struny sinusovou vlnou. Navzdory jednoduchosti původního impulsu vytváří rezonující struna podivuhodně složitě akustické i vizuální jevy, jako je stojaté vlnění, interference, distorze a echa. Niblockova skladba sestává z přednahráného mikrotonálního klastru o dvaceti čtyřech partech, jež v doprovodu živě hraného cellového partu vytvářejí masivní dýchající organismus, jehož zvuk se díky fyzickým a psychoakustickým vlastnostem zdánlivě neustále pohybuje ve třech dimenzích prostoru. *Zen for Bow* je Laitinenovo ztvárnění skladby La Monte Younga č. 10 z roku 1960 („Nakresli rovnou čáru a následuj ji.“). Vyzdvihuje do popředí speciální druh tvorby zvuku u smyčcových nástrojů pomocí zpomalování tahu smyčcem. Tento kus je zároveň metaforou nekontrolovatelnosti performance.

Juho Laitinen



____ V nedaleké obci jménem Berlín se během druhé poloviny března odehraje festival Maerzmusik, na nějž je tradičně spo-
lehnutí, pokud jde o dramaturgii míchající soudobou vážnou hudbu akademického střihu s přílehlými experimentálními poli.
Letošní ročník je nadepsán slovy „Do Berlína! Do Berlína!“ a je věnován hudební imigraci do německé metropole. Je potě-
šitelné, že v programu najdeme i česká jména. V podání Ensemblekollektiv Berlin zazní skladba Ondřeje Adámka *Karaku-
ri Poupée Mécanique* a v rámci festivalu bude také otevřena výstava Archiv Broken Music & Milan Knížák, představující
Knížákovy experimenty s destrukcí gramofonových desek, s nimiž o pěkný kus předběhl současné turntablisty. Výsta-
va bude probíhat v prostoru galerie a obchodu s hudbou gelbe MUSIK, kde Milan Knížák také osobně vystoupí a své po-
lámané desky rozezní. Spolu s ním se objeví také The Opening Performance Orchestra a náš redakční kolega Petr Ferenc,
neboli Phaerentz, s kompozicí *Re: Broken Music*, digitální variací na mistrův originál. Bohužel je tato výstava poslední ve-
řejnou akcí gelbe MUSIK, která po třiatřiceti letech končí a nadále bude existovat pouze jako archiv přístupný po domluvě.

____ Pražské divadlo Kámen, které pracuje s improvizací i prvky minimalismu, uvede 27. března premiéru hry
Mamut mamut. Autorem hudby je skladatel Martin Marek, s nímž se o práci podělil stálý hudební spolupra-
covník divadla Kámen, Jan Pták a kromě dechových nástrojů nebo klavíru se bude hrát například na vysavač
či záhadný mamutofon. K roli hudby v této hře se divadlo vyjádřilo takto: „Byl jednou jeden Mamut. Nebyl to
obyčejný Mamut. Měl zakřivené, lehce disharmonické uši. Uši, které slyšely. Uši, které slyšely hudbu. Hudbu
lehce zakřivenou, disharmonickou. Hudbu živou. Hudbu novou. Hudbu, kterou složil Martin M. Hudbu, kterou
hrál Honza P. Hudbu, která ani tak moc neublíží. Hudbu, kterou Mamut poslouchal ze všeho nejraději.“

Přemýšlení o Sýkorovi

Toto měl být původně text o vztahu hudby a vizuálního umění, jak se na hudební časopis patří. Vyšly z toho tři nesourodé úvahy nad dílem malíře Zdeňka Sýkory. Ta první s hudbou nesouvisí vůbec (ale je relevantní pro jakékoli úvahy o tvorbě, která jde cestou redukce a soustředění se na podstatu), druhá také ne (ale hovoří o věcech, které se obecně týkají umělecké práce s náhodností) a ta třetí je o tom, co hudba nemůže (ale někdy se o to pokouší).



*Linie č. 18, 1982
olej/plátno, 170×170 cm
Kunstmuseum Stuttgart –
Die Sammlung Anette und Heinz Teufel
foto © Archiv Lenky a Zdeňka Sýkorových*

Výsledným dojmem z krásně vybavené knihy sebraných rozhovorů se Zdeňkem Sýkorou (Gallery, Praha 2009) je nakonec určité zklamání z toho, že téměř všichni tazatelé se za celá ta léta Sýkory ptali víceméně na to samé a téměř nikdy — připadá mi — se nedotkli témat, která souvisí s vlastní podstatou Sýkorovy tvorby a vyložení si říkají o pozornost. Podobnými otázkami se moc nezabývají ani mně dostupné kunsthistorické stati. Pokusím se něco z toho, co mám na mysli, předestřít v následujícím textu. Týká se výhradně Sýkorova období liniových obrazů (od roku 1973 do Sýkorovy smrti v roce 2011). Je nanejvýš pravděpodobné, že na mnoho mých otázek zná odpověď Sýkorova manželka a spolu-

pracovnice Lenka Sýkorová.¹ Přesto si myslím, že má smysl text předložit v této formě, protože jednak dokumentuje určitý typ uvažování, které možná není v našem uměnovědném diskursu úplně hojně zastoupeno, jednak se mi zdá, že úvahy vybočující z kánonu kunsthistorických sýkorálií je dobré exponovat s otazníkem na konci.

¹ Paní Lence Sýkorové patří na tomto místě poděkování. Bez zaváhání pochopila smysl mého textu a pomohla mi v pracovní verzi článku opravit některé nepřesnosti. Upozornila mne na existenci určitých v reprodukci nedostupných obrazů a prozradila několik dosud nepublikovaných skutečností. Poskytla nám též obrazový materiál.

Ignorování možností

Na Sýkorovi je imponující jeho soustředění na hluboké prozkoumání tvůrčí strategie, kterou nalezl, na trpělivé odkrývání jejích možností. Nikdo z tazatelů v Rozhovorech se ale moc nepídí po tom, proč se Sýkora jedněch možností držel a jiné nevyzkoušel vůbec nebo jen zcela okrajově. Pro nádhernou identitu a originalitu Sýkorova díla se přitom zdá zásadní právě ona absence určitých řešení, která se sice vyloženě nabízejí a mohla by být tzv. zajímavá, přesto jich Sýkora nevyužil, ačkoli ho bezpochyby napadla také. Jak se říká, to, co umělec neudělá, je pro dílo přinejmenším stejně důležité jako to, co udělá.

Abychom nahlédli hloubku Sýkorova tvoření, je docela dobré si jako mentální cvičení shrnout ty „nápady“ a „možnosti“. Jsou to všechny ty, které každého napadnou za pár minut poté, co přišel se Sýkorovým dílem do styku. Jsou z rodu rad profesora žákovi, jak „by to mohl vylepšit“ nebo „co všechno by se s tím dalo dělat“. Jsou to nápady epigonů parazitujících na něčem, co vymyslel někdo jiný. Přesto nejsou principiálně vadné, je oprávněné ptát se *proč ne?* Pokud se vám při čtení takové inventury udělá mdlo, je to jen v pořádku — ale uvědomte si, že je to mdlo z výšiny roku 2014, kdy se Sýkorovo dílo skví završené, autorova intuice byla nesčetněkrát potvrzena skvělými obrazy

a my víme, „jak má správný Sýkora vypadat“. V roce 1974, kdy Sýkora s liniemi začínal, bychom sotva pokrčili rameny. On sám možná také.

- Linie by se mohly větvit (nevětví se).
- Linie by mohly měnit barvu, ostře či přechodem (s výjimkou úplně prvních liniových obrazů, ještě rastrových, a o pár let pozdějšího netypického obrazu *Valčík* k tomuto řešení Sýkora snad nikdy nesáhl; v této souvislosti je dobré poznamenat, že „černé“ liniové obrazy, které zřejmě Sýkora považoval za jeden ze svých vrcholů, jdou právě od této možnosti co nejdál a nejvíc potlačují vznik iluzivní prostorovosti prostřednictvím barevných kontrastů; prostorovost, kterou tyto obrazy mají, je dána ještě subtilněji (viz např. tenounké linie obepínající ty tlusté na *Liniích* č. 160) než u obrazů mnohobarevných a je ještě tajemnější a krásnější).
- Linie by mohly měnit tloušťku (k tomu opět nikde nedochází, naopak k identitě linie kromě neměnné barvy přispívá i neměnná tloušťka; výjimku tvoří několik obrazů zvaných *geometrie*, ty však bychom bez znalosti Sýkorovy metody jako liniové vůbec neidentifikovali).
- Linie by mohly mít různé zakončení, třeba se zužovat do ztracena nebo být kolmo useknuté (vyjma nejstarších liniových obrazů, kde jsou linie všechny stejně tenké a máme tudíž beztak tendenci vnímat je



Linie č. 151, 1998
akryl/plátno, 150×150 cm
soukromá sbírka USA
foto © Archiv LZS

„jednorozměrně“, vždy končí kulatě, což také přispívá k pocitu linie jako stopy po pohybu bodu, který si — marná sláva — většina z nás představí jako kolečko; jako kruh Sýkora maloval linii i tehdy, pokud její délka vyšla nulová).

— Linie by mohly mít nějakou texturu, nepravidelný okraj a podobně (to by bylo asi otřesné, ale opakuji — jde o to, udělat si určitou evidenci blbých nápadů, abychom ostřeji nahlédli ty Sýkorovy vlastní, dobré).

— Linie by se mohly povinně vracet do výchozího bodu (s uzavřenými liniemi Sýkora okrajově experimentoval, ale zajímala ho spíš plocha linií vymezená než linie v podobě deformované kružnice jako taková).

— Daly by se vést dvě či více linií paralelně, třeba hodně blízko sebe, šlo by to udělat v celém průběhu linie nebo jen kousek a pak je nechat běžet nezávisle (pokud na některém obraze najdeme náznak něčeho takového, je to určité dílem náhody).

— Linie by se daly kombinovat s nějakým dalším tvarem, uprostřed obrazu by třeba mohl trůnit masivní černý čtverec (nic takového nikdy Sýkora neudělal, ačkoli by výtvarní kritici poskočili radostí, mohouce konečně něco napsat).

— Sýkora by mohl měnit barvu pozadí (nikdy to neudělal, je vždy „neutrálně“ bílé).

— Sýkora mohl používat různé neobvyklé až divoké tvary plátna (jako u některých pozdních struktur; namísto toho jsou linie malovány vždy na „neutrální“ čtvercový formát, s několika málo obdélníkovými výjimkami, kdy volba formátu odvisela od zasazení do konkrétní architektonické situace, a jedinou výjimkou oválnou, kterou Sýkora udělal prý nerad; uvažoval o kruhovém formátu, na realizaci však nedošlo).

Něco z toho, co jsem zde napsal, je úplná pitomost, něco vidíme jako pitomost, až když známe hotové Sýkorovo dílo. Některá řešení Sýkora vyzkoušel, ale opustil je. Každopádně všechno tohle a mnoho dalšího ho muselo napadnout také. Vydal se však cestami jinými, které — jak dnes vidíme — jsou zřejmě zajímavější. Ovšemže i Sýkora měl „podivné nápady“ na to, co s liniemi dělat, které realizoval: např. linie jako posloupnost úseček č. 119, obraz jen z nulových linií č. 22, zmíněné skryté liniové *geometrie* (např. č. 122), linie tvořící kruhy na obraze nazvaném *Valčík* apod. Nápady, které vyznívají někdy prazvláštně a jejichž výsledkem jsou obrazy, které bychom si asi nevybrali,

kdyby mělo zůstat u obrazu jediného — to by asi člověk sáhl po nějakém „typickém Sýkorovi“. Ačkoli nelze nevidět, jak tyto obrazy souvisejí s ostatními oblastmi Sýkorova malování a s řešením otázek, které ho celoživotně zajímaly, asi je on sám nepovažoval za tak významné pro další rozvíjení, to by těch obrazů založených na daném principu vzniklo více. Ale především — tyto ani jiné Sýkorovy nápady opravdu nejsou z kategorie těch, které napadnou každého. Napadnou jen toho, kdo celou věc vymyslel, prožil a je s ní v každodenním mnohaletém kontaktu. V té zdánlivě jednoduchosti, která, jak se říká (a je to pravda), není snadná, se odráží zkušenost, kterou učinili mnozí: když jste do něčeho do hloubky ponořeni, žádné „možnosti“ vlastně ani nemáte, nemáte na výběr, jakékoli chytračení se jeví absurdní a skoro fyzicky nemožné. Věc dělá vás.

Mohl Sýkora namalovat špatný liniový obraz?

Z pohledu „mystického“ (náhodná čísla, která vyjdou, je prostě nutno respektovat a jedna čára není lepší než jiná), vlastně nemohl. Z tohoto úhlu pohledu je Sýkorovo liniové dílo nutno přijmout jako celek a nazírat ho spíš v konceptuální rovině — jako cca tři sta konkretizací famózní myšlenky a jejích variant. Jak Sýkora pracoval? Intuitivně a zpravidla se záměrem rozvíjet či prozkoumat něco, co se objevilo na bezprostředně předcházejících obrazech, se rozhodl o povšechném charakteru obrazu, jeho celkovém vyznění (Sýkorův termín). Například: linie budou vzhledem ke zvolenému formátu spíš delší, budou vycházet všechny z jednoho bodu, budou tenké až středně silné, výchozí barva bude černá a pro odlišení jednotlivých křížících se linií se do ní náhodně přimíchá další barva (viz *Linie* č. 127). Podle tohoto povšechného záměru nastavil rozmezí vstupních parametrů, jejich konkrétní hodnoty (a tudíž všechny konkrétní detaily obrazu — počet linií, jejich tloušťka, délka, krouživost, umístění, barva, křížení...) jsou však v definovaných intervalech dány náhodnými čísly. Sýkora takto vytvořil konstrukční předpis („partituru“, k tomu níže), který pak důsledně realizoval standardními malířskými prostředky. Střežil se do toho, „jak obraz vyjde“, jakkoli zasahovat. Čhtěl „estetizovat náhodu“ znamená připravit se o to nejlepší, co umělci poskytuje:

přijde s řešeními, která by intuitivně nevymyslel, a dovoluje mu aspoň na chvíli vyjít sám ze sebe.

Přijmeme-li ale fakt, že naše vnímání je vždycky nějak podmíněno určitou estetickou preferencí, zkušeností, návyky, asociativností, pak odpověď na otázku v nadpisu zní, že ano — některé liniové obrazy nám připadají lepší než jiné. Že platí spíš tento druhý uvedený pohled na věc, se dá verifikovat velmi pragmaticky: pokud budete chtít vydat několik milionů za Sýkorův obraz, asi si budete chtít vybrat, za který, ačkoli vůči způsobu, jakým Sýkora tvořil, by bylo konzistentní říct: dejte mi náhodně vybraný obraz ze skupiny „černé linie vycházející z jednoho místa“. Tvrdit, že „všechny Sýkorovy obrazy jsou stejně dobré (zajímavé), protože založené na neosobní a estetické volbě nepodléhající náhodnosti“, je snadné, pokud je člověk chudý. Ovšem ani sám Sýkora určitě nevybíral náhodně, který obraz bude jeho práci reprezentovat například na významné výstavě, ale vybral zřejmě obraz, který je ve vztahu k tomu, o co mu v té které sérii šlo, *reprezentativní* nebo *zvláštní*.

Slova kurzívou jsou zvolena pro vizorně, vyjadřují však dvě základní modalities, jak se práce s náhodou projevuje při tvorbě uměleckého díla, a pracovní je definujeme takto: *Reprezentativnost* znamená, že konkrétní náhodné řešení (tzn. výsledný obraz) dobře odráží nastavené rozmezí vstupních parametrů, definujících povšechný charakter obrazu. Náhodné hodnoty parametrů se v definovaných intervalech rozprostřely víceméně rovnoměrně. Obraz je při vší neopakovatelnosti detailů vlastně jaksi průměrný v tom smyslu, že optimálně předvádí, co je v daných mezích možné. Stokrát jste hodili mincí a vyšlo to 49:51.

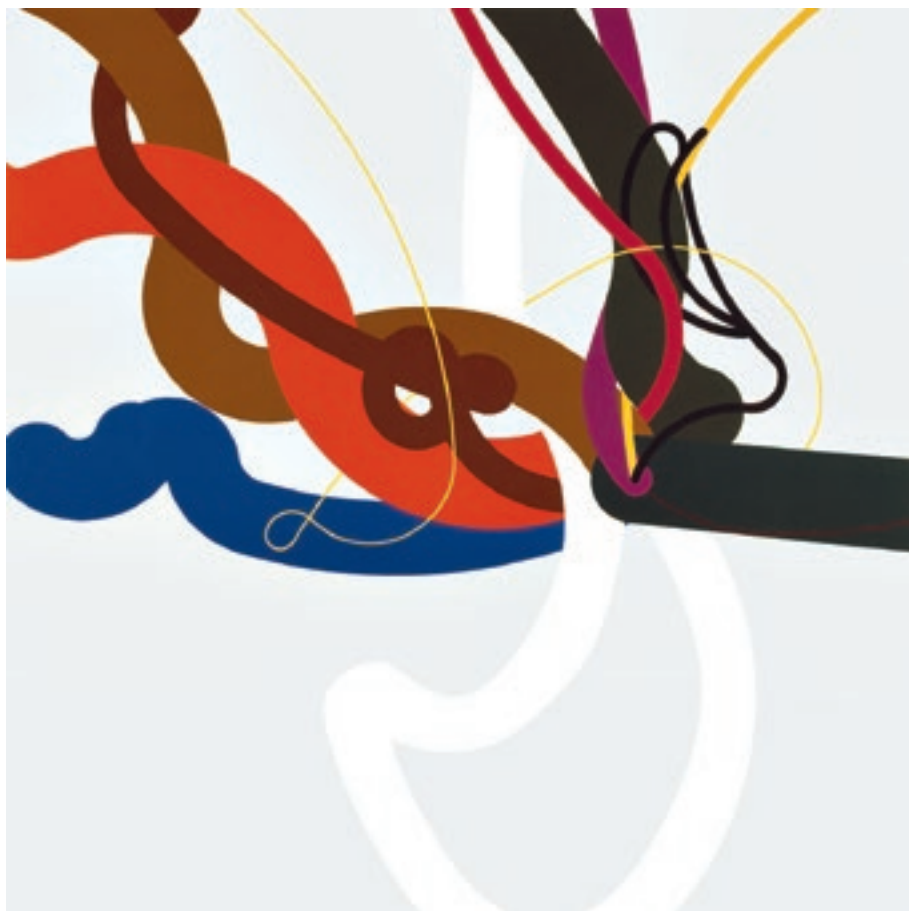
Zajímavý obraz vznikne, pokud se naopak náhoda projevila zvláštně a nečekaně. Převažují extrémní možnosti v zadaných limitech, něčeho je „moc“, něco jiného „chybí“ apod., ale výsledek nevypadá nepatříčně, naopak. Když nepatříčně vypadá, je obraz *divný*. Hodili jste mincí desetkrát a vyšlo to 8:2.

Každý, kdo někdy seriózně pracoval s náhodou, to zná. Pokud bych se měl představit na skupinové výstavě a dostal možnost vyvěsit třeba pět obrazů, asi bych vzal tři *reprezentativní* a dva *zvláštní*. Ty *divné* bych zamíchal mezi desítky jiných obrazů na velké retrospektivě, protože až větší kontext jim dává smysl.

Kdy máme tendenci říct, že něco Sýkorovi vyšlo *divně*? Subjektivně například vadí, když nějaká linie vyjde nešťastně v tom ohledu, že něco příliš připomíná. Od Sýkorových obrazů prostě požadujeme, aby byly nezobrazující, „abstraktní“ (nějak si neumím představit, že by si někdo chtěl koupit Sýkorův obraz proto, že mu tvar někte-

na jinak krásných *Liních* č. 213. Lehce nepatřičné myšlenky vyvolávají i některé hodně zakroucené linie motající se na jednom místě, zvláště pokud vyšly dohněda. Takovýchto laciných asociací se samozřejmě nedá práci zbavit cca po pěti minutách koukání se na obraz a po jistém vnitřním zkáznění se. Ale nechtějte po mně, abych tvr-

rostruktur, kde z existujících obrazů vybíral ke zvětšení místa, která se mu líbila, a u sítotisků linií, které jsou často založené na existujících malbách a jejich vznik je tudíž důsledkem Sýkorovy estetické preference, resp. vyjadřují, co ho zaujalo. Samozřejmě mohl výběr serigrafii tahat z klobouku, ale asi to nedělal. Volba mohla být a zřejmě



Linie č. 213, 2002
akryl/plátno, 110×110 cm
soukromá sbírka Praha
foto © Archiv LZS

ré linie něco velmi konkrétního asociuje, ale lidé jsou různí...). Pokud vím, tak se to nestalo, ale není principiálně vyloučené, že by z náhodných čísel Sýkorovi vyšla třeba linie ve tvaru pěticípé hvězdy, a ještě k tomu si „vylosovala“ rudou barvu. Vyšly ale méně frapantní podivnosti a citlivost na ně je věcí individuálního nastavení. Mě třeba vždy znovu zarazí hlava kudlanky na *Liních* č. 136, písmeno Z jak ze školní písanky na *Liních* č. 9 — *Kvintet* nebo žlutá alfa

dil, že je při nákupu Sýkorova obrazu nebudu brát v úvahu, a díval se vám při tom do očí.

Ačkoli Sýkora se v dostupných vyjádřeních vždy důsledně distancoval od estetického rozhodování o konkrétních detailech konkrétního obrazu a znal se jen k intuitivní volbě jeho povšechného charakteru, esteticky motivované volbě jako takové se zcela vyhnout nemohl a nevyhýbal — zvláště je to patrné u předcházejících mak-

byla motivována také jinými než estetickými ohledy (např. vyšel nějaký vztah, který se jinde neobjevil apod.), ale od Sýkory to nevíme, nezdá se, že by se ho na to někdo ptal. V této souvislosti považuji za pro mne osobně výmluvný fakt, že pro některé serigrafie Sýkora vybral něco, co mně připadá nezajímavé (třeba *Létání 2331*). Člověka to nábádá k tomu, aby byl ve svých soudech opatrný a byl také opatrný ve svém pocitu, že Sýkorovi „rozumí“.

Další oblastí, kterou se naše estetické preference zlehka, ale výmluvně prolamují do objektivizovaného světa Sýkorových linií, je orientace obrazů. V Brabcově dokumentu Sýkora výslovně říká, že je jedno, jak se liniový obraz pověsí. Když si na základě mně dostupných reprodukcí trochu zaexperimentuji, vychází mi, že mnoho obrazů bych pověsil tak, jak jsou v knize reprodukovány, a u některých bych se rozhodl ze dvou variant (většinou záměna svislé a vodorovné osy). Nenašel jsem ale skoro žádný obraz, kde bych měl pocit, že musím volit ze tří možností, a ani jeden, kde bych vzal v úvahu možnosti všechny čtyři. Zdá se, že obraz si nějak řekne o to, jak má být orientován — jinými slovy, řekne si to o to naše estetizující vnímání. Podle signatury a zbytků tužkové konstrukce, kterou lze na některých plátech najít, Sýkora zřejmě volil přímočaré řešení — obraz je pověšen tak, jak byl orientován při malování. Cítíme však, že pokud bychom byli šťastnými majiteli Sýkora obrazu a rozhodli se pověsit si obraz jinak (protože se nám to líbí), bylo by to snad proti „liteře“ (doslova) Sýkora plátna, nikoli však proti jeho „duchu“. Estetická úvaha opět vstupuje na scénu. Bylo by zajímavé, kdyby se byl Sýkora někdo zeptal, zda si on sám někdy zkouší své obrazy otočit, když mu visí hotové v ateliéru.

Kdy ale dochází na zásadní lámání chleba ve věci „dílo povedené — dílo nepovedené“ při využití náhodných vstupů pro vytvoření uměleckého artefaktu? Jde, lehce poeticky řečeno, o rozdíl mezi *pravděpodobností* a *šťěstím*. Když připravujete obraz se stovkou linií a systém jako takový je dobře vymyšlený, můžete si být dost jisti, že zamýšlený charakter obrazu se skrze předvolená rozmezí parametrů náhodného pohybu linií, jejich délky, barevnosti apod. dobře projeví. Obraz bude *reprezentativní* ve výše popsaném smyslu, *pravděpodobnost*, že vyjde *zvláštní* nebo *divný*, je hodně malá (to je zákon velkých čísel a základ veškeré statistiky a počtu pravděpodobností). Když ale máte obraz s malým počtem linií, je celkové vyznění obrazu i při dost omezeném rozmezí vstupních parametrů věcí *náhody* tak, jak jí běžně rozumíme — můžete mít „šťěstí“ a obraz vyjde „hezky“ (tzn. *reprezentativní* nebo *zvláštní*), nebo můžete mít „smůlu“ a obraz vyjde *divně* (bude příliš asociativní, u dvou linií ze tří se projeví „totéž“ a ta třetí bude jaksi indiferentní, to „zajímavé“ vyjde mimo formát atd. atd.).

Pokud vím, nikdo se Sýkora neptal, zda si přede vizualizuje liniové obrazy na milimetrovém papíru (podobně jako si dělal studie struktur), alespoň ty s menším počtem linií. Z dosud publikovaných přípravných studií je pouze zřejmé, že Sýkorovi zkoumali výběhy linií z formátu a jejich návraty. Ačkoli Sýkora při tvorbě liniových obrazů explicitně odmítal pomoc počítače (náhodná čísla si nechával vygenerovat a pracoval s vytištěnými seznamy), nelze prostě zamést pod koberec fakt, že naprogramovat vizualizátor Sýkorových obrazů by nadanému studentovi informatiky zabralo — teď hádám — maximálně pár týdnů práce a vyšlo by dejme tomu na desítky tisíc korun (podotýkám, že je to proto, že Sýkorův systém je tak elegantní a jednoduše definovatelný a vede sice k obrovské rozmanitosti, ale sám o sobě je odzbrojujícím způsobem prostý; pokud máte pocit, že mimo jiné v tom leží Sýkora velikost, máte ho správně). Sýkora mohl mít

kruce nástroj, do kterého by zadal parametry své „partitury“ během pěti minut a na stisknutí enteru by viděl, jak bude obraz vypadat. Tohle mu asi počínaje devadesátými lety říkal kde kdo. Víme, že si takový software vytvořit nenechal, a dá se asi pochopit, proč — stručně řečeno, nechtěl riskovat, že přijde o své soustředění a kontinuitu tvorby (oč byla Sýkora metoda jednodušší ve svém principu, o to pracnější byla na „ruční“ realizaci; pracnost nemusí být hodnotou sama o sobě, ale může umělce vnitřně integrovat a paradoxně mu dodávat energii, držet ho „u díla“).

Jenomže otázka zůstává: Víme, že můj systém poskytuje obrovské množství možností, ale nemohu je namalovat všechny, dokonce ani jejich zlomek ne. Proč potom nevybrat variantu, která jaksi vyjde lépe než jiná, tzn. takový soubor náhodných hodnot daných parametrů, který lépe než jiný vyjadřuje charakter zadání, který byl v mé intenci? Lze velmi dobře pochopit bytostný odpor k úpravě (falšování) náhodných čísel (nejde ani tak o nějaký mysticismus, ale o to, že jakmile s tím jednou začnete, nemá to konce a výsledkem je naprostá ztráta zájmu o věc a znechucení, všechno se rozpatlá do bezvýznamnosti), ale něco jiného je prostě vzít jiný jejich soubor a podívat se, co to udělalo tentokrát. Udělat si na milimetrovém papíru ručně studii obrazu se třemi pěti liniemi by Sýkorovi moc času nezabralo (resp. na chlup stejně, jako zabralo zjišťování výběhů linií). Dělal to? Pokud ne, proč? Chápal bych to u obrazu s desítkami linií, ale nepodívat se, jak mi vyjde obraz se třemi liniemi a eventuálně — při vědomí, kolik práce a času mě realizace obrazu bude stát — zalovit v pomyslném klobouku znovu, není to už hledání „mysteria“ tam, kde není? Není to *etický postoj vůči Náhodě* jdoucí za rozumnou mez? Pokud vím, v uveřejněných rozhovorech se na to nikdo Sýkora neptal. Sýkora se pouze vyjádřil v tom smyslu, že mu soubor náhodných čísel vyjadřujících konstrukční zadání obrazu nějakou představu o tom, jak bude obraz vypadat, dává. Asi ji nemohl mít příliš konkrétní u velice komplexních obrazů, to není v lidských silách, ale u těch „minimalistických“ ji mohl mít docela dobrou. Bral ji v úvahu při eventuálním rozhodování, zda obraz realizuje? Existence *divných* obrazů s malým počtem linií by naznačovala, že nebral (pro mě jsou neslané nemastné např. *Linie č. 153*) — na druhou stranu, na příkladu „divných“ serigrafí jsme ukázali, že co může připadat nezajímavé nám, nemuselo připadat nezajímavé Sýkorovi. Ostatně sám fakt, že tyto pro mě divné obrazy znám především z knižních reprodukcí, mluví sám za sebe. K zodpovězení otázky nás to neposune. V jednom rozhovoru se Sýkora zmiňuje, že některé konstrukční předpisy nerealizoval, protože byly podobné těm, co už namaloval, z kontextu ale vyplývá, že takových případů nebylo mnoho — rozhodně ne třeba v poměru dva nerealizované na jeden realizovaný. Naopak se zdá, že Sýkora obrazy „přijímal, jak přicházely“. V této souvislosti nelze dostatečně zdůraznit fakt, kterého si Sýkora musel být dokonale vědom: že totiž práce s náhodností vyžaduje od tvůrce disciplínu mj. v tom, že není dobré ukvapeně zavrhnout věci, které vyšly podivně, protože právě výsledky, na které si autor musí zvykat, mohou být pro další práci ty nejzásadnější.

Ze stejného rodu jsou pak otázky, zda Sýkora někdy posunul formát tak, aby něco, co ho zaujalo, dostal do výřezu (podobně jako při hledání výše zmíně-



*Zdeněk Sýkora v ateliéru, 2000
foto © Jaroslav Brabec*

ných makrostruktur nebo přípravě sítotisků), a zda by pro něj bylo přijatelné nedomalovat všechny připravené linie v momentě, kdy by zjistil, že stav obrazu v rozpracované fázi ho mimořádně uspokojuje. Odpověď na druhou otázku zní, že asi ne — Sýkora opakovaně trval na tom, že dokud není hotová poslední čáračka, obraz se stále mění. Ale na druhé straně — existují serigrafie, které zachycují právě stav obrazu v půli cesty.

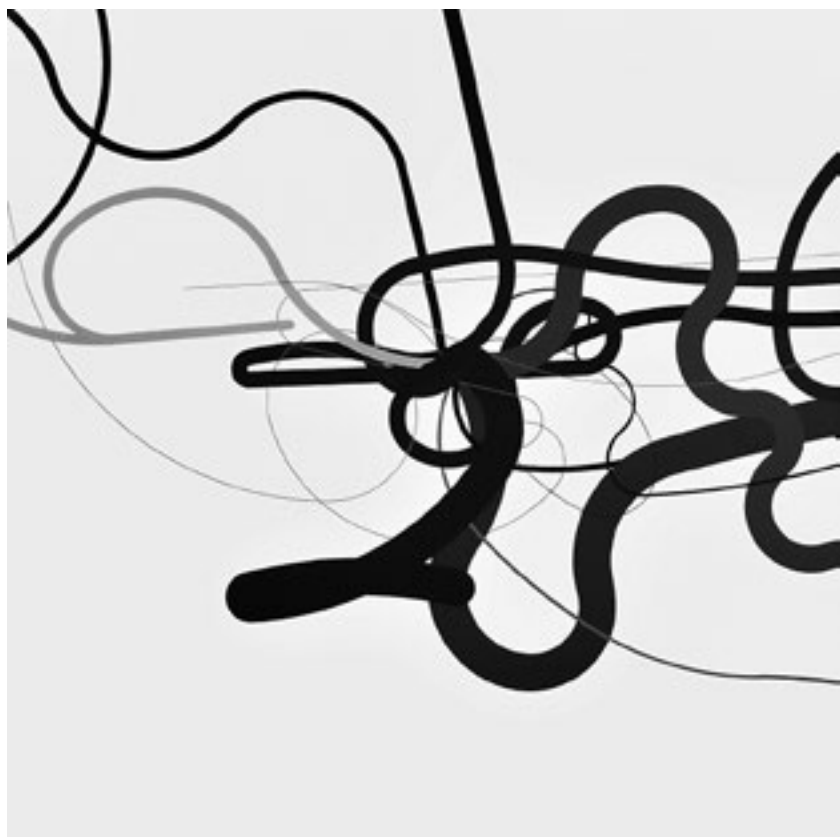
Sýkorovy linie a hudba

Sýkora říkal, že si dovede představit realizaci konstrukčních předpisů svých obrazů ve formě hudební skladby (že „to úplně slyší“, ty proplétající se hlasy), padlo jméno Eduarda Herzoga jako možného spolupracovníka. Není známo, jak konkrétně si hudební realizace představoval, a je možné, že bychom byli překvapeni neotřelostí jeho řešení. Spíš to ale vypadá, že zůstal v rovině poměrně vágních představ, které byly trochu laicky nerealistické ve vztahu k tomu, jak hudba a zvuk fungují. Navíc Sýkora své konstrukční předpisy pro liniové obrazy nazýval metaforicky „partiturami“ — vzhledem k povaze věci to není nepřipadné (podvojná existence uměleckého díla v kódu a v realizaci), tím víc se však přihlašují hudební asoci-

ace a možná to samotného Sýkora podvědomě svádělo k ještě „hudebnějšímu“ nazírání svých obrazů. (Mimoходом, je příznačné, že tam, kde si Sýkora posteskuje, že hudba je nejvíc a je nejsvobodnější, tak hudebníka napadne přesný opak: jak jsou ty linie oproti hudbě svobodné...).

V čem je problém? Stejně jako měl Sýkora ze svých liniových obrazů „pocit krajiny“ (intenzivnější a hlubší, než když se pokoušel krajinu zachycovat víceméně realistickou malbou), ale ty obrazy *nejsou krajinomalby*, tak z nich mohl mít „pocit hudby“, ale ony *nejsou hudba*. Že obraz není hudební útvar, je jaksí evidentní, jde ale o to, že ani způsob konstrukce Sýkorových obrazů by při analogickém překlopení do hudebních parametrů pro vytvoření hudební struktury neobstál. Neviděl jsem nikdy Sýkorův pokus o trojrozměrnou modelaci linií, ale dokážu si představit, že to nedopadlo dobře a Sýkoru to zklamalo. Troufám si říct a pokusím se stručně ukázat, že s hudební realizací by to dopadlo podobně a ještě mnohem hůř (podotýkám, že mi není známo, jak dopadl zřejmě epizodický pokus o spolupráci s lounským sbormistrem, o které se Sýkora v jednom z rozhovorů zmiňuje).

Tomu, aby Sýkorovy liniové obrazy, resp. jejich „partitury“, mohly fungovat jako hudba (tzn. jako hudba,



Linie č. 160, 1998
akryl/plátno, 110×110 cm
soukromá sbírka Řevnice
foto © Archiv LZS

která by byla stejně zajímavá a originální jako ony obrazy, která by je zároveň nějak evokovala a jež by zároveň odrážela jejich konstrukční princip) brání tři vzájemně propojené fundamentální skutečnosti, jejichž nepochopení (nedostatečné uvědomění si) je konstantním vybavením většiny strukturálních analogií vedených mezi hudbou a výtvarnem, zejména kresbou a malbou, a které způsobují, že tyto selhávají nejen jako analogie, ale při bližším ohledání nefungují ani jako pouhé metafory, nebo tak fungují hodně špatně.

1. Nelze zaměňovat prostorové souřadnice (x, y) za hudební horizontálu (čas) a vertikálu (výška tónu). Karteziánské souřadnice jsou logicky konzistentní model prostorových vztahů, zdánlivě podobný notový zápis (nebo graf čas versus frekvence), kdy zleva doprava běží čas a noty lezou nahoru a dolů, takovou konzistentnost nemá, je to jen konvencionalizované znázornění. Čas a výška tónu se nezačnou chovat jako prostorové souřadnice jen proto, že si je znázorníme jako na sebe kolmé, ono to tak jen vypadá na papíře a pouze

v nejschematičtějších hudebních řešeních si můžeme namalovat, že s nimi mají něco společného. Zvuk existuje jen v čase, a abyste mohli vůbec jen začít s převodem linií do hudby, musíte postulovat, že linie se buď „pohybuje“, nebo že po obrazu pobíhá jakýsi kurzor, který jej „čte“. Už to je na pováženou. Pokud vám to nestačí, vezměte v úvahu a) ireverzibilnost času: zatímco linie se může „pohybovat“ po vodorovné ose chvíli doprava a pak třeba o kousek níž nebo i po stejné dráze zase zpátky, v čase žádné zpátky neuděláte, ten plyne jenom dopředu — je to jako by kurzor musel běžet povinně jen zleva doprava a musel zcela ignorovat psychologicky fundovaný dojem přirozené orientace „pohybu“ té které linie; b) nestejnorodost hudebního pohybu ve vertikále a v horizontále: linie se může pohybovat (téměř) jen po svislé ose a stále zůstává tím, čím je, tj. čarou s určitou délkou. Když se budete pohybovat strmě vzhůru v pomyslném prostoru tónové výšky a zachovávat „délku“, zjistíte, že pro samý pohyb vzhůru (pomyslná osa y) vám nezbyl (skoro) žádný čas (osa x), a výsledkem bude dojem čehosi rychlé-

ho a krátkého, tedy rozhodně ne pocit dlouhé čáry směřující vzhůru. V převážně vodorovném směru to ovšem bude psychologicky fungovat docela dobře. 2. V hudební vertikále nefunguje stejná odlišitelnost a samostatnost prvků jako v prostoru. Dvě čáry nad sebou jsou *dvě čáry nad sebou*, v hudbě jsou dva hlasy znějící paralelně v závislosti na mnoha okolnostech spíš už něco třetího, čtyři a více hlasů zároveň naprosto nelze realizovat jako z hlediska percepce samostatně stojící „hudební linie“, kvantita přechází v kvalitu neúprosně rychle. A „nahore“ a „dole“ není v hudbě záměnné bez zásadních důsledků.

3. V hudbě neexistuje symetrie vzhledem ke změně měřítka a symetrie vzhledem k rotaci. Čtverec o hraně půl metru postavený na vrchol je v zásadě totéž (*vidíme*, že je to totéž) jako čtverec o hraně 5 cm spočívající na jedné ze stran, akorát je desetkrát nebo stokrát větší a pootočený; melodická velká sekunda není čtyřikrát menší a pootočená harmonická malá sexta, je to něco kvalitativně jiného (*slyšíme*, že je to něco jiného), ačkoli přísně vzato je

*Linie č. 127, 1996
akryl/plátno, 170×170 cm
foto © Archiv LZS*



jedno vzdálenost dvou půltónů „vedle sebe“ a druhé vzdálenost čtyř půltónů „nad sebou“. V omezené míře a s přivřeným okem to ještě může chvíli fungovat v oblasti času (rytmu), ale ani tam to nefunguje moc dobře (např. augmentace v polyfonní sazbě jsou patrné většinou hlavně v notách, v jednohlasé sazbě je to lepší, ale ne o moc — protože modifikaci slyšíme následně v čase, nejde to zároveň, to už pak zase máme vícehlas a s ním nesnáze bodu 2). Jinými slovy, není možné věrohodně zobrazit např. pohyblivost či míru zakroucenosti linie pomocí větších či menších hudebních intervalů či glissand pohybujících se v různém rozsahu a v různých rytmických hodnotách. Vyleze vám cosí, co si z vizuální předlohy neponechalo ani ň.

Přímočará hudební (zvuková) realizace Sýkorových obrazů (osa x = čas-rytmus, osa y = výška tónu diskrétní či spojitá; jedna linie = jeden hlas; barva linie = nástrojová barva) by vedla k fádní a nudné, blátivé hudbě, která by neměla s krásou a průzračností Sýkorových obrazů společného vůbec nic, nehledě na logické rozpornosti, které

by musela velmi neelegantně obcházet. Určitě by šel vymyslet sofistikovanější systém převodu linií do hudby/zvuku (a lidé podobné věci vymysleli), ale ono to moc nepomůže, pokud by takový systém měl alespoň trochu zohledňovat strukturu „předlohy“. Zvuk se prostě chová jinak než prostorová modelace a zdánlivá podobnost hudebního zápisu s prostorovými souřadnicemi na tom mnoho nezmění. Abych to zopakoval: tak jako Sýkora říká, že dokázal zachytit „pocit krajiny“ až tehdy, kdy krajinu přestal malovat (a on to dokázal, třikrát ano!), tak hudba evokující „pocit Sýkorových obrazů“ by musela být dělána úplně jinak. Dle svých vlastních slov Sýkora nikdy nenašel čas, aby přistoupil k hudební realizaci svých „partitur“, a myslím, že si tak jen ušetřil práci a zklamání. Možná ale přijde někdo další a dokáže, že nemám pravdu, možná už nějaký pokus o hudební realizaci Sýkorových „partitur“ existuje. Jsem skepticky zvědav.

Pro úplnost: Trochu podobně, jak si asi Sýkora představoval hudební realizaci svých linií, vytvořil několik skladeb v sedmdesátých letech Iannis Xenakis

metodou tzv. arborescencí. Kreslil si na milimetrový papír linie podobné některým Sýkorovým, ale byly větvené a „pohybovaly se“ jen zleva doprava, nevracely se — jinými slovy, jednotlivé větve respektovaly definici matematické funkce, kdy jedné hodnotě x náleží právě jedna hodnota y, jedné hodnotě y může náležet jedna či více (neko-nečně) hodnot x. Skladby jsou to sice hezké, ale nelze se zbavit pocitu, že zvolené metodě spíše navzdory než díky ní, resp. že s ní percepčně nemají mnoho společného. Xenakisem vyvinutý „pravěký tablet“ na převod kreslené křivky do zvuku v reálném čase pak dával značně odlišné výsledky, než jaké bychom intuitivně očekávali. Příkladů více či méně systematického převodu vizuální předlohy do hudby lze v oficiální hudbě po druhé světové válce najít poměrně mnoho, zdají se však zde uvedené teze spíše potvrzovat, než naopak.

Uváděné příklady obrazů, které nejsou v článku reprodukovány, lze nalézt na oficiálních stránkách www.zdeneksykora.cz

Půlstoletí Hudebního informačního střediska

Druhého ledna tohoto roku uplynulo padesát let od zahájení činnosti Hudební informační střediska Českého hudebního fondu, které se během té doby změnilo na nynější samostatnou obecně prospěšnou společnost, která kromě jiného od roku 2001 vydává časopis, jenž právě čtete. Dlouholetý pracovník Hudebního informačního střediska Mojmír Sobotka sepsal historii této organizace.

České hudební informační středisko je členem mezinárodního sdružení podobných organizací, které bylo založeno roku 1958 na setkání „národních hudebních středisek“, kde již byl přítomen československý delegát — administrativní tajemník a vedoucí zahraničního oddělení tehdejšího Svazu československých skladatelů Pavel Eckstein, který tam i přednesl zprávu o zastupovaném teritoriu. Nejstručněji vyjádřeným programem sdružení a jeho členských organizací byla a je podpora provozování soudobé hudby. Ani jedna ze zakládajících organizací se nenazývala hudebním informačním střediskem a v protokolu akce jsou označovány jako „dokumentační střediska“. Z nynějších členských organizací byly zastoupeny pouze Donemus (Documentatiecentrum Nederlandse Muziek), CEBEDEM (Centre Belge de Documentation Musicale) a Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik (Společnost pro vydávání dánské hudby). Existovaly ale i organizace American Music Center, Schweizerisches Musik-Archiv/Archives Musicales Suisses a Internationales Musikinstitut Darmstadt, které se ke sdružení připojily později. Delegát Svazu československých skladatelů na druhém zasedání sdružení hudebních informačních středisek v roce 1960, Jiří Hlaváček, informoval, že jeho zpráva byla hodnocena jako nejzajímavější a že neoficiálně navrhl, aby se další zasedání zmíněného sdružení konalo v Praze. K tomu nedošlo, ale v následujícím roce byla v duchu tehdejší státní politiky ministerstvem školství a kultury ustavena Komise pro propagaci Československé socialistické republiky českou a slovenskou hudbou, jejímž sekretariátem se stalo Hudební informační středisko při Státním hudebním vydavatelství, obsazené jedním pracovníkem, které vyvíjelo v letech 1962–63 poměrně značnou, ale neefektivní činnost. Proto ministerstvo školství a kultury na návrh Svazu československých skladatelů ustavilo dnem 1. 1. 1964 Hudební informační středisko v Praze při Českém hudebním fondu, jehož vedoucí byla jmenována Milena Galušková a v Bratislavě při Slovenském hudebním fondu, vedené Ernestem Zavorským. Obě pracoviště byla usměr-

ňována společnou česko-slovenskou komisí, přičemž pražskému pracovišti bylo svěřeno zastupování celého československého teritoria až do jeho rozdělení na samostatný český a slovenský stát na počátku roku 1993.

Podle líčení Pavla Ecksteina v rozhovoru „HIS a propagace“, Hudební rozhledy 1966, č. 6, s. 166) se měly věci takto: „HIS je tedy součástí fondu, je však určitou přímou integrací Svazu čs. skladatelů. Projevuje se to tím, že Svaz zřídil společnou řídicí komisi. Tam jmenoval své zástupce Svaz čs. skladatelů, výbor ČHF a rovněž výbor Slovenského hudebního fondu, poněvadž současně byla zřízena pobočka HIS i na Slovensku...“.

Zprávy z Prahy

Český hudební fond, pracující od roku 1954, měl státem zaručené značné trvalé příjmy především z provozování hudebních děl a mohl i ve srovnání se zahraničím velkoryse materiálně zajišťovat činnost svého Hudebního informačního střediska.

V Praze začalo vycházet zprvu čtyřstránkové periodikum převážně s informacemi z oblasti soudobé české a slovenské hudby „Hudební zprávy z Prahy“ (německy, anglicky, francouzsky, španělsky a rusky), které již v roce 1964 mělo podobně jako v dalších letech deset čísel. V témže roce vyšel první cizojazyčný informativní skladatelský leták, a to Jána Cikkera, po němž od roku 1965 do roku 2002 následovala nepřetržitá řada titulů převážně žijících českých skladatelů. K nim se přidružily v letech 1967–68 jejich zvukové paralely — miniaturní LP desky s desetimínutovými ukázkami děl celkem osmadvaceti soudobých českých autorů. Redaktorem těchto materiálů byl Pavel Eckstein, který byl též autorem dvou cizojazyčných příruček o české a slovenské opeře, hojně využívaných Hudebním informačním střediskem. Ne všem bylo možno zařídit snadno a rychle. Texty, určené k uveřejnění, bylo nutno nejdříve předložit ke schválení úředníkovi ministerstva a „bulletin“ nesměl být dis-



tribuován domácím odběratelům. Tisk letáků trval od několika měsíců do dvou let, takže někdy bylo zapotřebí i k nově vydanému letáku plodného skladatele rozmnožit dodatek k seznamu jeho skladeb.

Za takových podmínek bylo neuvěřitelné, že z iniciativy prvního propagačního referenta Hudebního informačního střediska Zdeňka Vokurky po vzoru Varšavského podzimu začala roku 1966 vycházet edice reportážních LP desek z každoročních přehlídek českých novinek „Týden nové tvorby“, které odkupovalo Hudební informační středisko nejméně po padesáti kusech a s cizojazyčnými texty k nahraným skladbám je rozesílalo do mnoha zemí, především rozhlasovým stanicím včetně britské BBC, kde zásluhou Grahama Melvilla Masona měla česká hudba bohaté a pravidelné zastoupení

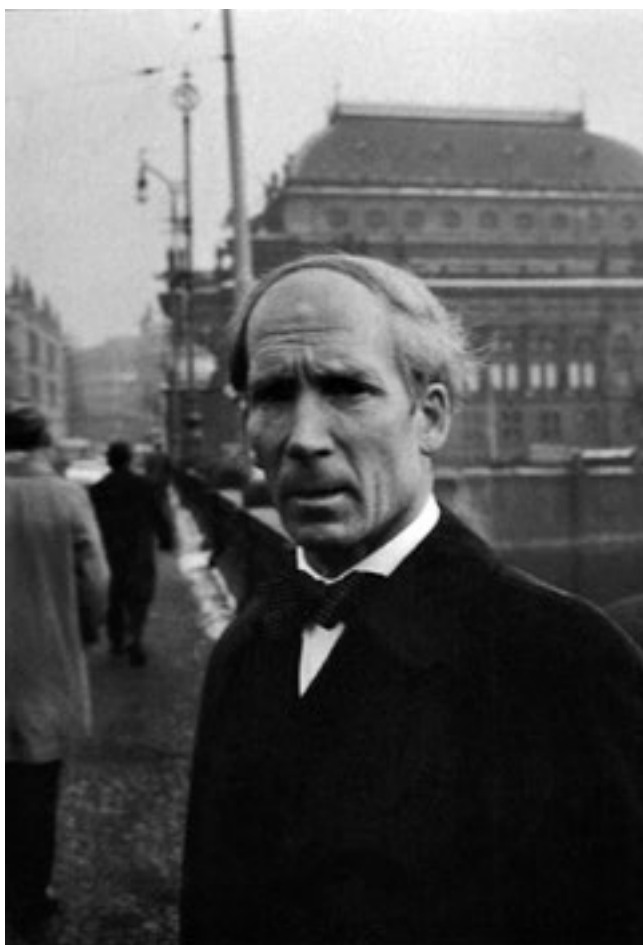
Z prvních pěti pracovníků Hudebního informačního střediska tři před jeho vznikem pracovali v Ústředním hudebním archivu Českého hudebního fondu, vedeném Karlem Šebánkem a navíc zpočátku víc než tři roky sídlilo v jeho prostorách v Pařížské ulici 13. V mnohém navazovalo na činnost tohoto zařízení, které si během své, tehdy devítileté činnosti již vybudovalo úctyhodnou domácí i zahraniční klientelu. Od počátku mohlo při své propagační práci využívat jeho značně kompletní a průběžně doplňovanou sbírku provozovacích materiálů nejnovější české vážné hudby. Pokud požadovaná skladba nebyla k dispozici v tiskovém vydání, bylo možno pořídit opis či fotokopii a žádanější skladby byly rozmnožovány ofsetem.

Hudební informační středisko nakupovalo, spolupracovalo na vydání či samo vydávalo většinou drobnější přehledové cizojazyčné publikace. Byly to domácí adresáře, slovníky soudobých domácích skladatelů a interpretů, katalogy skladeb, malé monografie o klasicích české hudby, stručné dějiny české a slovenské hudby a další.

Zároveň byla budována vlastní knihovna hudebnin, literatury o hudbě a zvukových zázpisů na LP deskách i magnetofonových pásech, z nichž byly podle potřeby pořizovány kopie na vlastním zařízení. Tituly vhodné k propagaci byly nakupovány po deseti i více kusech a byly spolu s propagačními materiály vlastní výroby rozdávány návštěvníkům a rozesílány podle došlých žádostí i jako nabídka k povzbuzení zájmu o českou hudbu.

Mezi zahraničními návštěvníky bylo každoročně okolo 20–30 osob, které byly hosty Hudebního informačního střediska, Českého hudebního fondu či Svazu československých skladatelů. Pracovníci Hudebního informačního střediska jezdili na domácí i zahraniční cesty a bývalo využíváno i cest pracovníků jiných organizací a zahraničních turné českých umělců a souborů.

Návštěvníci i pisatelé dopisů se většinou zajímali o určitou část české hudební tvorby, ze které jim byly předloženy či přímo zaslány příslušné notové materiály s potřebnými informacemi a zvukové záznamy. Pro skupinový poslech v době konání Pražského jara a Týdne nové tvorby byly již od roku 1964 pořádány



předem připravené přehrávky. Pro informaci domácí veřejnosti se v letech 1966–67 uskutečnil v tehdejší Divadle hudby cyklus komentovaných pořadů reprodukcí hudby jednotlivých evropských států „Cestujeme za hudbou“.

Američan v Besední

Významné změny nastaly v roce 1967. Prostory v někdejší budově Umělecké besedy v Besední ulici, náležející Českému hudebnímu fondu, původně užívané hudebním odborem Umělecké besedy, v nichž od roku 1958 sídlilo tehdejší vydavatelství Svazu československých skladatelů Panton, byly předány k užívání Hudebnímu informačnímu středisku. V suterénu zmíněné budovy byl zřízen Klub skladatelů, jehož sál, nazvaný nově Janáčkova síň, pamatoval počátky Osvobozeného divadla (nyní zde sídlí Divadlo Na prádle).

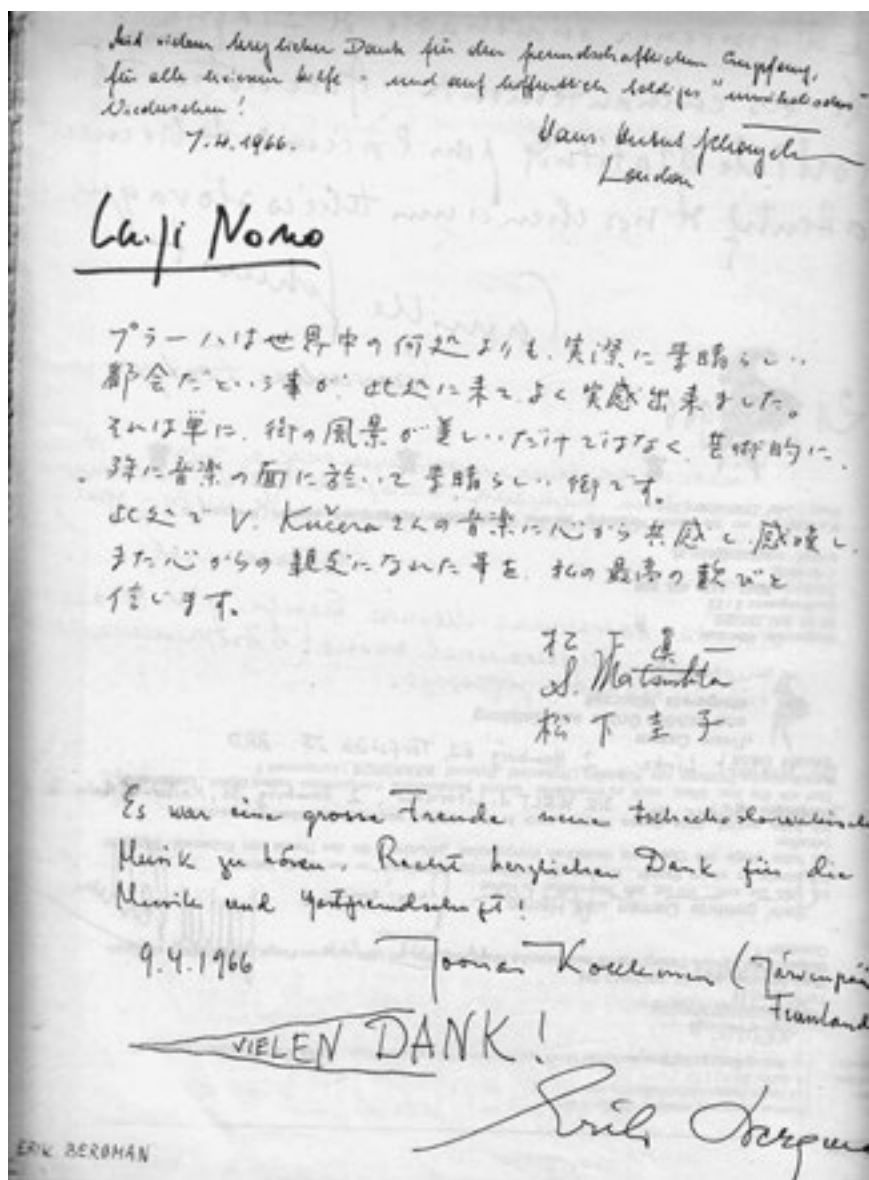
Ponejvíce se zde konaly koncerty Svazu československých skladatelů z novinek komorní tvorby českých a občas i zahraničních skladatelů. Zde začalo Hudební informační středisko každoročně pořádat několik koncertů, jejichž základní dramaturgickou linií byla vystoupení zahraničních umělců, kteří ve svých zemích uváděli soudobou českou hudbu výměnou za vystoupení českých umělců v zahraničí. Na těchto koncertech zaznělo i několik desítek premiér zahraničních i českých skladeb. Ze zahraničních umělců, kteří si obměňovali novinky od českých skladatelů byl americký

saxofonista Sigurd Rascher, který opakovaně přijížděl do Prahy i se svým saxofonovým kvartetem. Z jeho podnětu kupříkladu vznikla velmi úspěšná skladba Otomara Máchy *Pláč saxofonu* (1968). V roce 1968 byla zřízena pobočka Hudebního informačního střediska v Brně, v níž pracovala janáčkovská badatelka Alena Němcová. Šedesátá léta, v nichž po odsouzení nejkřiklavějších chyb a ukrutností komunistických režimů, dirigovaných vůdcem „tábora socialismu“ Stalinem došlo k politickému uvolnění, přinesla i možnost svobodnějšího styku s nesocialistickým světem, bylo dovoleno komponovat a hrát hudbu užívající nových tvůrčích technik včetně elektroakustické, byla tolerována mikrointervalová a atematická hudba Aloise Háby a podobně. Václav Dobiáš v roce 1959 předpověděl, že „v celém světě socialismu za dalších dvacet nebo padesát let...bude...zemský ráj“ (Hudební rozhledy 1959, s. 258).

Ukončení éry uvolnění komunistické totality nastalo po vstupu vojsk Varšavské smlouvy do Československa 21.8.1968 a následné okupaci Československa vojskem Sovětského svazu. Ke změnám, nastolujícím „normalizaci“ docházelo postupně až do počátku sedmdesátých let. Kupříkladu ještě koncem roku 1968 se uskutečnila návštěva skladatele Karla Boleslava Jiráka, trvale žijícího v Chicagu a také amerického dirigenta ruského původu Igora Buketoffa, který po konzultaci v Hudebním informačním středisku nahrál s Londýnským symfonickým orchestrem (London Symphony Orchestra) na dlouhohrající desku RCA Victor *Vokální symfonie* Vladimíra Sommera, *15 listů podle Dürerovy Apokalypsy* Luboše Fišera a *1. invenci* Jana Klusáka, což jsou skladby i ze současného pohledu vynikající, které patřily k vrcholům tehdejší české skladatelské tvorby, ale v následujících dvou desetiletích náležejících k myšlenkově i skladebně nevítaným, i když ne přímo zapovězeným, jako byly odvážně novátorské skladby Kabeláčovy, Kopelentovy či Vostřákovy. Souboru Musica Viva Pragensis, specializujícímu se na avantgardní hudbu, bylo znemožněno veřejné vystupování. Pro nesouhlas s okupací, museli své funkce v Hudebním informačním středisku opustit jeho vedoucí Milena Galušková, kterou nahradil Jan Ledec a redaktor Hudebních zpráv Pavel Eckstein, kterého nahradil Ivan Jirko. Nesměly se nadále užívat publikace, obsahující jména osob, nesouhlasících s „normalizačními“ opatřeními.

Naznačená omezení byla kompenzována posílením materiálního zajištění. Rozsah periodika Hudebních zpráv vzrostl na osm stran a bylo šířeno do zahraničí v téměř patnácti tisících výtiscích, byly předávány či rozesílány tisíce souborů tištěných a zvukových materiálů, na písemné, telefonické i ústní žádosti byly podávány jednotlivé informace i obsáhlé rešerše a podobně. Počet pracovníků Hudebního informačního střediska vzrostl postupně až na deset.

**Zápis do knihy hostů
Hudebního informačního
střediska.**



Náhradou za zakázané přehledové publikace byl sestaven „Katalog ukončené tvorby českých skladatelů“. Byli zde uvedeni pouze skladatelé, kteří již zemřeli a proto mezi nimi nebyli v současné době politicky nevhodní a nikdo si nemohl stěžovat, že některý významný tvůrce byl opominut.

Jan Ledeč připravil antologii ideologicky vhodné české hudby z období od počátku německé okupace do současnosti *Ve jménu života, radosti a krásy*, kterou vydal v roce 1985 Panton.

Nákup publikací pro knihovnu ze zemí „socialistického společenství“ byl prakticky neomezený. Na nákupy knižních publikací a periodik z nesocialistických zemí byly stanoveny počty titulů, které bylo možno objednat. Tak mohlo být v Hudebním informačním středisku k dispozici několik významných zahraničních časopisů. Jelikož mezi knižní publikace byly zahrnuty i notové tisky, byla nakoupena všechna zahraniční vydání děl Bohuslava Martinů, knižní publikace s tematikou české hudby a nejvýznamnější souhrnné publikace včetně encyklopedií *Musik in Geschichte und*

Gegenwart a *Grove Dictionary of Music*. Tato mnohosvazková díla byla vykazována jako jedna knižní jednotka stejně jako čtyřstránkový tisk klavírní skladbičky Bohuslava Martinů *Avec un doigt*. *Grove Dictionary of Music* jsem nedopatřením objednal podvokrát. Duplikát byl bez problémů předán Hudebnímu odboru Divadelního ústavu, což bylo zařízení, zabývající se obdobnou tematikou jako Hudební informační středisko, ale na rozdíl od něj plnící úkoly bezprostředně zadávané ministerstvem kultury. Činnosti obou těchto zařízení se navzájem doplňovaly a v některých případech docházelo i ke spolupráci.

I když byly upřednostňovány styky se zeměmi socialistického tábora, neustávaly ani styky se zeměmi s jiným zřízením. Podařilo se nejen kupříkladu rozšířit hudební výměnu s Bulharskem, ale podařilo se prosadit i pravidelnou účast české hudby na festivalu dechové hudby Festliche Musiktage Uster, propagačně bylo využíváno akcí jako byly Dny československé kultury v roce 1977 v Portugalsku a v roce 1978 ve Finsku či v Praze roku 1977 konaného Valné-

ho shromáždění Mezinárodní hudební rady UNESCO, k němuž byla připravena nevelká cizojazyčná publikace o hudebním životě v Československu a články o hudební kultuře Československa v Hudebních zprávách z Prahy. V redakci Hudebního informačního střediska byla vydána také programová brožura této akce. Začínala jednostránkovou předmluvou tehdejšího předsedy Mezinárodní hudební rady Narayana Menona, který v ní charakterizoval a vyzdvihl hodnoty hudby národů Asie, Afriky, Ameriky a Austrálie, jenom o tom, že také Evropa má svou hudbu, se nezmínil.

Vyvrcholení propagační činnosti Hudebního informačního střediska pomocí hromadného šíření hmotných artefaktů začalo přípravou Roku české hudby 1984, k němuž byla uveřejněna v Hudebních zprávách z Prahy řada informativních článků, byla připravena výstava s cizojazyčnými texty realizovaná v souborech kartonů formátu A2, která byla rozeslána do mnoha zemí. Mezi význačnými zahraničními hudebníky byla uspořádána anketa o české hudbě a příspěvky do ní byly otiskovány souběžně v Hudebních zprávách z Prahy a v Hudebních rozhledech. Mezi respondenty byl i Charles Mackerras, který navštívil Ústřední archiv Českého hudebního fondu již v roce 1961 a Hudební informační středisko v roce 1965. Nejvýznamnějšími akcemi, na nichž se podílelo Hudební informační středisko, bylo souborné provedení symfonií Bohuslava Martinů roku 1984 v Londýně za řízení Christophera Adeyho a cyklus koncertů české hudby následujícího roku v Moskvě rovněž s provedením všech symfonií Bohuslava Martinů za řízení Gennadije Rožděstvenského. Byly organizovány zahraniční komorní koncerty českých interpretů s přednáškami pracovníků Hudebního informačního střediska, přičemž honoráře umělců hradil Český hudební fond, ostatní náklady Správa československých kulturních zařízení v zahraničí. Hudební informační středisko dramaturgicky připravilo tři koncerty soudobé české hudby v rámci Dnů československé hudby v Kyjevě v dubnu 1987 a českou část šesti koncertů české a sibiřské hudby v následujícím roce v Krasnojarsku a Irkutsku. V té době (1986–1990) vedl Hudební informační středisko Oleg Podgorný.

Potíže se svobodou

Demokratizace Československa po listopadové revoluci 1989 odstranila po-

litické překážky v propagační práci, ale na druhé straně v jejím důsledku také zanikly nejdůležitější státem určené zdroje příjmů Českého hudebního fondu, který financoval činnost Hudebního informačního střediska jako svého, byť značně autonomního pracoviště. Zhruba po dva následující roky se vnější podoba činnosti Hudebního informačního střediska příliš neměnila. Po jednadvacetileté přestávce mohl být vydán nový Český hudební adresář, v Hudebních zprávách z Prahy byla uveřejněna série článků „Musica prohibita“ o donedávna v Československu zakázaných českých hudebnících, jejichž díla byla doplňována do propagační práce a podobně. Od roku 1992 však pro nedostatek finančních prostředků přestaly být pořádány koncerty, skladatelské letáky byly od tohoto rozhraní vydávány jen se souběžným českým a anglickým textem, Hudební zprávy z Prahy začaly vycházet pouze v anglickém znění. Nosiče zvuku, hudebniny i publikace začaly být prodávány, v důsledku čehož téměř ustaly návštěvy zájemců o tyto materiály, počet odběratelů Hudebních zpráv z Prahy poklesl na několik set. Ustaly propagační cesty a zvaní hostů na náklady HIS. Počet pracovníků poklesl v roce 1994 na tři. Za této situace, po několikaleté změně vedoucího pracovníka byl pověřen vedením Hudebního střediska jeho nynější ředitel Miroslav Pudlák. V té době se nejen vyskytly návrhy na zrušení Hudebního informačního střediska, ale samotný Český hudební fond, od roku 1994 transformovaný na nadaci, se nesnadno vyrovnával se změnami podmínkami. K 1. 1. 1997 bylo Hudební informační středisko osamostatněno jako obecně prospěšná společnost, přičemž Nadace Český hudební fond se stala jeho prvním a nejvýznamnějším sponzorem. Na jednotlivé projekty začaly být získávány granty a jiné druhy podpor od dalších domácích i zahraničních organizací. Rozhodující dlouhodobou strategií se stal přechod od používání materiálních informačních a propagačních prostředků k virtuálním pomocí elektronických zařízení. Již několik týdnů po listopadové revoluci 1989 tehdejší ředitel Českého hudebního fondu Vladimír Ševčík v předtuše omezení příjmů co nejrychleji nechal pro všechna oddělení, tedy i pro Hudební informační středisko, nakoupit stolní počítače. Na počítači již byl napsán rukopis Českého hudebního adresáře 1991, jehož osobní část po mnoha technických úpravách, aktualizacích a doplňcích byla převzata

do nynější databáze adresáře Muzikontakt, který je od roku 2007 aktualizován a doplňován pouze v elektronické verzi. Současně začala digitalizace profilů soudobých českých skladatelů z tištěných letáků, které přestaly být vydávány v roce 2002 stejně jako přehled domácích hudebních akcí „Hudební události v České republice“, který se stal součástí adresáře „Muzikontakt“.

Hudební zprávy z Prahy, které od roku 1995 vycházely pod názvem Czech Music, byly od ročníku 2007 nahrazeny obsáhlejší revuí Czech Music Quarterly. Od roku 2001 vychází v českém jazyce dvouměsíčník HIS Voice, který je zaměřen především na informaci domácí veřejnosti o nejnovějším vývoji hudby minoritních žánrů doma i ve světě. Od roku 2002 začaly být k HIS Voice jako přílohy vydávány CD s výběrem z nejnovější tvorby českých i zahraničních skladatelů a od roku 2007 vycházejí CD s výběrem nejnovější české hudby jako přílohy k Czech Music Quarterly. Na přelomu let 2003 a 2004 Hudební informační středisko redakčně zajistilo vydání Antologie české hudby od 9. do konce 20. století. Oba časopisy jsou již k dispozici i v elektronické verzi na internetové stránce Hudebního informačního střediska, odkud je přístupná velmi obsáhlá databáze záznamů o skladbách českých autorů převážně od druhé poloviny 20. století do současnosti, Český hudební adresář, který je od roku 1995 součástí adresáře Muzikontakt, elektronický český hudební slovník, oba zmíněné časopisy, antologie české hudby, programy koncertů v českých městech a další. Probíhá digitalizace notového, zvukového a fotografického archivu

Promotérská koncertní činnost Hudebního informačního střediska byla obnovena roku 2005, formou spolupředatelství koncertní řady alternativní hudby STIMUL, od roku 2008 HIS uskutečňuje vlastní každoroční mezinárodní festival soudobé vážné hudby Contempuls.

Podle programu, vypracovaného na mezinárodní pražské konferenci v květnu 2012, jsou tyto současné formy hudebně informační práce na základě projektu MINSTREL systematicky sladovány s partnerskými zahraničními organizacemi.

Z autorových vzpomínek

Cvičení pro Gydlí se líbilo

Skladbička Jana Kapra *Cvičení pro Gydlí* (1967) novou technikou zpraco-



vávající žvatlání skladatelovy dcerky, vzbudila takový zájem, že byla její partitura brzo rozebrána. Návrh Hudebního informačního střediska na pořízení druhého vydání byl realizován až po obdržení objednávky na koupi stovky výtisků. Po jejich rozdělení kdosi odnesl i výtisk z knihovny, kde je nyní pouze xerografická kopie. Velký zájem vzbuzovaly i mnohé jiné skladby, mezi nimiž byly kupříkladu *Moments musicaux* Ilji Hurníka a *Africký cyklus* Jana Rychlíka, jejichž partitury rovněž z knihovny Hudebního informačního střediska zmizely.

Jak jsem lovil v HISu krysu

Jednoho rána v sedmdesátých letech upozorovala redaktorka Hudebních zpráv z Prahy paní Svobodová, že je oškubaná květina, kterou pěstovala na okně. Obviňovala z toho kolegu Juřinu, který se ale nechtěl přiznat. Napadlo mne, že by poškození květiny mohlo být dílem zvířete a tím zde mohla být jediná krysa. Nastrožil jsem ke květině past a skutečně se do ní chytila krysa. Podařilo se mi pak chytit ještě jednu.

Želví polévka

Mezi zakázanými publikacemi byl pětisetstránkový slovník československých skladatelů v anglické a francouzské verzi, redigovaný Čeňkem Gardavským. Pod vedením šéfa Leděče celé osazenstvo Hudebního informačního střediska trhlo z publikací plátnem potažené desky, aby pak vniřek byl uznán za vhodnou surovinu pro

výrobu nového papíru. Za částku utrženou ve sběrně se pak šlo do restaurace na želví polévku.

Medvěd v Klubu skladatelů.

Komunistický establishment zvláště v době normalizace dbal na to, aby loajální občané netrpěli materiální nouzí a měli se i možnost v ideologicky přijatelných mezích pobavit. Kromě jiného byly v osmdesátých letech pořádány v předvánočním období besídky pro děti, na nichž kromě lidí účinkoval živý medvěd. Ten v době mimo produkce sídlil v kleci, která byla umístěna v předálí Klubu skladatelů.

Zaříznutý Flosman

Mezi nejvíce upřednostňovanými skladateli byl Oldřich Flosman. Partitura jeho kantáty *Tři zastavení* byla asi o dva centimetry delší, než byla výška příhrádky, kam měla být umístěna. Nakreslil jsem proto na desku partitury čáru, vyšrafoval jsem část, která překážela a poslal jsem onu partituru do rozmnožovny Českého hudebního fondu se žádostí „Žádáme o zaříznutí přiložené partitury Oldřicha Flosmana, jak je naznačeno“. Zaměstnanec rozmnožovny Ruda Melíšek obratem napsal: „Flosmana Vám s největší radostí zařízneme“.

Třešně a počítače

Ve vyspělejších státech nesocialistického světa byla koncem 20. století výpočetní technika již na značné úrovni. I ve společenství „socialistických“ států byl vytyčen program vybudování všeobecné mezinárodní elektronické informační sítě, ale výsledky na tomto poli byly nepatrné. I v Hudebním informačním středisku byl zájem o výpočetní techniku, ale počítače, které vyráběla pražská firma Aritma, či které ze zahraničních komponentů sestavovali pracovníci Jednotného zemědělského družstva Slušovice, byly nevyhovující. Při sklizni třešní v sadu vedle podniku Aritma jsem nachytil jejího ředitele, jak na černo trhá třešně. On mi na odškodnění nabídl ukázkou počítače vyráběného Aritmou a jeho případnou přednostní dodávku pro Hudební informační středisko. Přišel jsem, byl mi ukázán přístroj údajně té nejlepší kvality i operátor, který mi měl předvést jeho práci. Zadal jsem údaje několika hudebních festivalů, které jsem znal z paměti, operátor je zaznamenal, ale při snaze uspořádat je podle mých pokynů přístroj přestal fungovat. Dál už jsem se o počítače této firmy nezajímal.

Co způsobilo zavedení ochrany osobních údajů

Krátce po rozmnožení nového Českého hudebního adresáře v roce 1990 přišel do Hudebního informačního střediska kytarista Lubomír Brabec a zeptal se, je-li v něm uvedeno jeho telefonní číslo. Když jsem přisvědčil, odtušil, že tam nesmí být, protože se právě oženil a mohlo by se stát, že by mu volaly nepatřičné slečny. Slíbil jsem mu, že jeho telefonní číslo v celém nákladu dvou set výtisků začerním, což jsem provedl. Tehdejší vedoucí Hudebního informačního střediska Nina Všečeková byla nespokojená s tím, že je v adresáři uvedeno datum jejího narození a dodala, že mnoho žen bude téhož mínění. Vyskytly se i další žádosti o neuvedení toho či onoho údaje a proto jsem nastříhal ze dvou výtisků adresáře na proužky anotace jednotlivých lidí a rozeslal jim je s tím, aby sdělili, zda souhlasí s uveřejněním zaslané anotace, či jaké změny se v ní mají provést. Žádané změny jsem zanesl do jednoho exempláře adresáře, který jsem takto upravený přepsal do počítače. Tak vznikl Český hudební adresář 1991, kterým byl nahrazen jeho ročník 1990.

Povodeň 2002

K částečnému zatopení skladu došlo při povodni v polovině srpna 2002. Když podle hlášení o situaci bylo zřejmé, že bude sklad ohrožen zatopením, s kolegyní Terezou Havelkovou a jejím tehdejším přítelem jsme vynosili do přízemí magnetofonové pásy a gramofonové desky ze spodních dvou polic, načež jsme byli vykázáni hlídkujícími policisty.

Když voda opadla a byl dovolen vstup do prostorů Hudebního informačního střediska, zjistili jsme, že voda ve skladu vystoupila do výše asi 1,5 m. Papírové materiály, které se nacházely do té výše, byly pochopitelně zcela promočené. Byla to část hudebnin určených k propagaci, část skladu letáků a podobně, které byly jako zničené zlikvidovány. Vodou byly zasaženy tři spodní police, takže značný počet magnetofonových páků byl rovněž namočený. O jejich záchranu se postaral náš v tu dobu i nyní nejpilnější návštěvník a spolupracovník, Belgičan Michel Dineur. Vydával pásy z promočených papírových krabic, sušil je na zídce na protilehlé straně Besední ulice a po usušení je ukládal do papírových obálek. Sklad musel být vyklizen zcela, aby mohly být dřevěné regály nahrazeny kovovými, mohla být opravena vodou poškozená omítka a prostor vysušen elektrickými vysoušeči.

Barevná hudba a hudba pro oči Miroslava Ponce

Český hudební skladatel, dirigent a klavírista Miroslav Ponc patří k málo prozkoumaným a v důsledku toho i opomíjeným postavám české meziválečné avantgardy. Pozornost by si však zasloužil nejen jako skladatel, jehož tvorba je srovnatelná s dnes známějšími autory tohoto období, ale také jako všestranný umělec s výrazným přesahem zejména směrem k výtvarnému umění. A možná je i prvním českým autorem fixujícím hudební myšlenku pomocí výtvarných prostředků. Jedním z výsledků jeho zájmu o různé druhy umění je koncepce „barevné hudby“, a ačkoli ve světovém měřítku není první svého druhu, má svou výpovědní hodnotu a zůstává osobitou reakcí na dobové tendence sledující syntézu vybraných uměleckých disciplín. Společně s celou řadou hudebně výtvarných artefaktů je zároveň „barevnou hudbu“ Miroslava Ponce možné chápat jako zprávu o výrazném výtvarném nadání i jako zprávu o opojení prostředím umělecké avantgardy meziválečného Berlína.

Miroslav Ponc (1902–1976) absolvoval v roce 1930 Pražskou konzervatoř ve třídě post-romanticky orientovaného skladatele Josefa Suka, který bývá českou odbornou veřejností označován jako skladatel tzv. první generace české moderny. O pět let později ukončil na stejné škole studia v oddělení čtvrttónové hudby u skladatele, teoretika a tvůrce svébytné koncepce mikrointervalové a „atématické“ hudby Aloise Háby. Hába byl zároveň Poncovým soukromým učitelem a mentorem v době předcházející studiím na Pražské konzervatoři.

Miroslav Ponc se ale nevzdělával jen v Praze. Navštěvoval přednášky Arnolda Schoenberga v Berlíně (1927 a 1932) a v roce 1927 tam také na Sternově konzervatoři ukončil studia klavíru u Rudolfa Breithaupta a studia dirigování u Hermanna Scherchena. Při svých berlínských pobytech se v průběhu druhé poloviny dvacátých let seznámil s většinou avantgardních proudů v umění, zejména z oblasti výtvarného umění, architektury a poezie. Většinu z nich se také sám v různých obdobích věnoval. Zároveň jej oslovily snahy po fúzi jednotlivých uměleckých disciplín prezentované hlavně umělci z okruhu Bauhausu. Z Poncových písemností je zjevné, že se rovněž aktivně zajímal o tvorbu futuristů, dadaistů a o veškeré umělecké projevy nějak spojované s konstruktivismem. Klíčovou roli pro něj mělo seznámení s berlínskou expresionistickou uměleckou skupinou Der Sturm. V roce 1925 se jako „malíř a skladatel“ stal jejím členem a díky pořádaným četným výstavám a soirée Sturm získal možnost prezentovat nejen svou hudební, ale i výtvarnou tvorbu.

V meziválečném Československu byl členem avantgardní a vyhraněně levicově orientované skupiny Devětsil zaměřené zejména na oblast literatury, divadla a poezie. Jako autor scénické hudby a hudebně dramatických inscenací spolupracoval se slavnou a pro vývoj českého moderního divadla zásadní avantgardní scénou Osvobozené divadlo, později s Národním divadlem v Praze. Po druhé světové válce se psaní scénické hudby pro divadlo, film, rozhlas a televizi stalo jeho hlavní činností. Výčet scénických prací obsahuje téměř šest set padesát položek. Poncova volná skladatelská tvorba je mnohem skromnější a představuje necelých šedesát opusů s převahou skladeb pro komorní obsazení.

Miroslav Ponc stylově vychází z neoklasicismu, který s vazbou na pařížskou skupinu Les Six představoval v meziválečném Československu nejvlivnější avantgardní proud označovaný častěji jako „konstruktivismus“ či „asentimentální konstruktivismus“. V meziválečném období se věnoval se i mikrotonální kompozici. Jeho scénická tvorba určená pro činoherní jeviště byla ovlivněna představou scénické hudby jako samostatné dramatické figury, která tím pádem neslouží jen jako emocionální výklad herecké akce či jiných událostí na jevišti. Autora takové scénické hudby, a tedy i sama sebe, pak vnímal jako „režiséra všeho, co je slyšet“, tedy nejen „režiséra hudby“, ale také „režiséra všech hluků, ruchů a šumů vzniklých při inscenování“. K docílení svých představ používal živou hudbu, hlukové kulisy i mixáže ze záznamu z gramofonových desek. V roce 1945 se mu podařilo

Zleva Miroslav Ponc, Vítězslav Nezval, architekt, scénograf a malíř Bedřich Feuerstein a režisér Jiří Frejka, 1932



iniciovat vznik samostatného orchestru sloužícího jen pro potřeby činohry Národního divadla v Praze.

Poncova volná tvorba byla uváděna výjimečně. Z hlediska společenské prestiže patří k nejvýznamnějším realizacím jednak provedení suity *Svatebčané na Eifelce* (1923) na mezinárodním festivalu Pražské jaro v roce 1946, a pak uvedení baletního představení *Osudy – tři starořecké baletní obrazy pro orchestr* v Národním divadle v roce 1935 v Praze. V období totalitní vlády Komunistické strany Československa získal v roce 1966 dnes veřejností sporně přijímané vyznamenání „zasloužilý umělec“. V té době ale takové vyznamenání nebylo podmíněno kolaborací s totalitní mocí.

Velké kanonické preludium

Z důvodu častých poznámek o barvách jednotlivých stupnic a tónů v Poncových písemnostech se lze domnívat, že měl vyvinutou schopnost synestisie. Díky tomu pro něj byly barvy zcela přirozeně součástí znějící hudby. Pravděpodobně je to i jeden z motivů jeho vážného zájmu o „hudbu“ k vizuální recepci, který se u něj, společně se zájmem o výtvarné umění, začal projevovat v průběhu druhého desetiletí 20. století. Toto období je také obdobím počátku studií v Berlíně a obdobím vzniku prvních výtvarných artefaktů. Jejich společným znakem je zjevná přítomnost parametru času. Ponc své abstraktní výtvarné motivy zpracovával tak, jako by se snažil zachytit jejich proměnu a vývoj postupující na ploše papíru

či plátna zleva doprava. Jeho artefakty ve většině případů působí jako vizuální záznam zvukové stopy a často vypadají přímo jako výtvarné partitury využívající melografickou a proporční notaci. Lakonické názvy artefaktů typu „Barevná hudba“ pak explicitně odkazují k hudbě.

Nejstarší důkaz o prvních Poncových úvahách nad relací barva – tón pochází z období práce na skladbě *Velké kanonické preludium* (1922–1923). Kompozice vznikla s použitím jednoduchého pracovního postupu. Celkem pět set taktů představuje lineárně se zahušťující polyfonní strukturu, v jejíž polovině dochází k přesné inverzi předcházející části. V grafické zkratce, zachycující výchozí představu skladatele, je skladba znázorněna jako dva zrcadlově identické pravoúhlé trojúhelníky, respektive jako jeden trojúhelník s vrcholem nad polovinou délky základny. Materiálem skladby je devět, často ostře motivicky i metroritmicky kontrastních témat, která skladatel používal v původní nebo transponované podobě. Ke každému z nich přiřadil jednu barvu. V postupu barev, které po sobě jako jednotlivá témata nastupují, ale není žádná elementárně zjevná zákonitost vycházející např. ze zákonů optiky, kolorimetrie atd. Ani v písemnostech se nenachází žádné poznámky, které by mechanismus přiřazení barvy a tématu nějak vysvětlovaly. Velmi pravděpodobně tedy relace vznikly tzv. náhodně či spontánně bez předcházejícího vytvoření nějak objektivovaného systému. Vzhledem k tomu, že ve stejné době Ponc pracoval na výtvarných dílech pojímaných pravděpodobně jako „hudba pro oči“, je rovněž možné, že skladba vznikla nejprve jako kompozice barev, ke kterým byla jednotlivá témata přiřazena až dodatečně. Žádný důkaz pro to však není. Tvrdit je možné pouze to, že schéma hudební výstavby poukazuje na v té době aktuální neobarokní tendence představující avantgardní proud, jenž je, nejen v české muzikologii, zahrnován pod ne zcela přiléhavé označení „neoklasicismus“ s odkazem na aktivity skladatelů pařížské skupiny Les Six, Igora Stravinského a autorů okruhu hnutí Nové věčnosti.

Objektivní relace a „absolutní poezie“

Z Poncových písemností je zjevné, že se zaměstnával problémem objektivního vztahu mezi barvou a tónem a že synestisii jako jediný nástroj pro přiřazení konkrétního tónu ke konkrétní barvě nepovažoval za směrodatnou. Stejně motivované pochybnosti v něm vyvolávala i tvorba některých umělců z okruhu berlínské skupiny Der Sturm. Platí to v první řadě o vynálezci „absolutní poezie“ Otto Nebelovi, jehož konceptuální výtvořiny ale Ponc nezajímal díky poezii samotné. Rozhodl se je však zkoumat kvůli použitému pracovnímu postupu. Otto Nebel zredukoval písmena abecedy do devíti hlásek a těmito hláskám pak blíže nevysvětleným způsobem přiřadil různé grafémy. S použitím takto omezeného počtu písmen pak psal své „absolutní“ texty. Paralelně či mimoběžně tak vytvářel i výtvarné artefakty, jejichž struktura daná distribucí jednotlivých grafémů na plo-

	1	4	8	12	16	20	24	28	32	36	40	44	48	52	atd.
fl															
cl													a — b — c —		
vn							a — b — c — d — e — f — g — h —								
vl			a — b — c — d — e — f — g — h — i										a ₁ — b ₁ —		
vc 1.		a — b — c — d — e — f — g — h — i											a ₁ — b ₁ — c ₁ — d ₁ —		
vc 2.	a	b	a — b — c — d — e — f — g — h — i										a ₁ — b ₁ — c ₁ —		
pft															

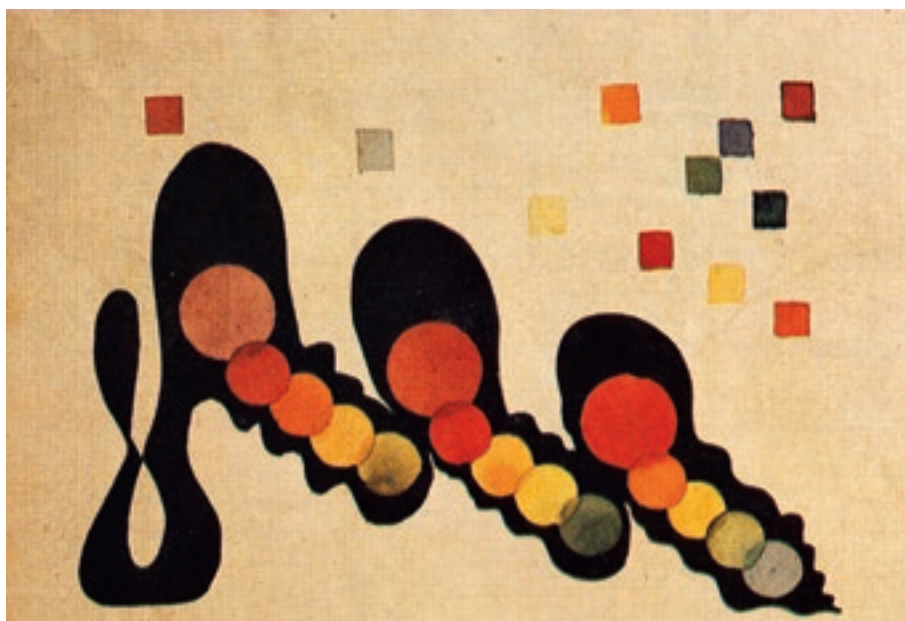
Poncova tabulka ilustrující princip výstavby skladby Velké kanonické preludium. Písmena představují témata, čísla počty taktů. Barevné relace jsou: a – tmavomodrá, b – červená, c – zelená, d – žlutá, e – světle modrá, f – oranžová, g – růžová, h – cihlově červená, i – tmavohnědá

še papíru byla podřízena struktuře textu. Pro Ponca ale bylo důležité zjištění, že relace písmeno — grafém se ani v tomto případě neopírala o žádný objektivně existující vztah, byť výsledek byl z hlediska výtvarného inspirativní. Narážel zde na stejný problém jako při budování relace barva — tón v rámci uvažovaného konceptu „barevné hudby“.

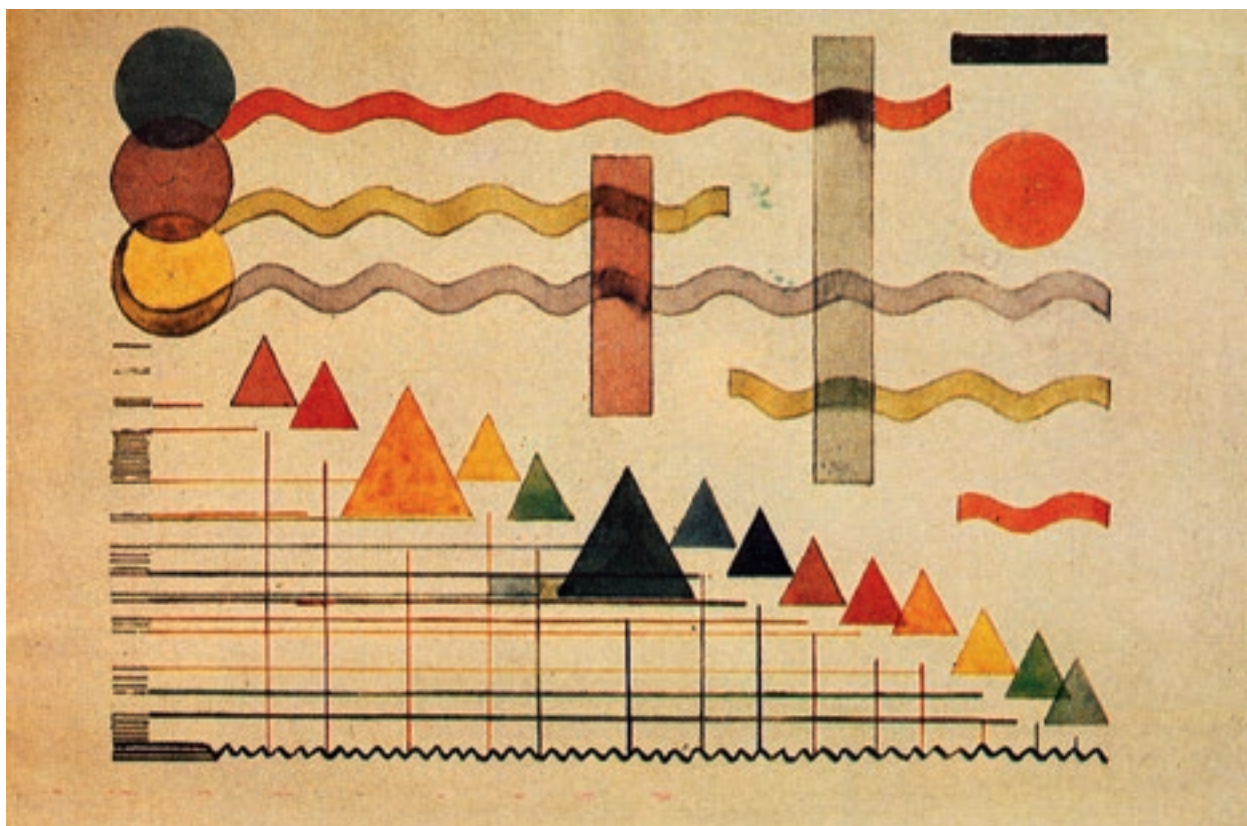
Barvy chromatické a bichromatické řady

Snaha po nalezení objektivního vztahu mezi barvou a tónem vedla Ponca k úvahám nad podstatou smyslového vnímání a později ke studiu speciálně orientované psychologie. V Berlíně navštěvoval veřejné universitní přednášky prof. E. M. Hornbostela „Musikpsychologie in Grundzügen“ zaměřené na psychologii sluchových vjemů. Zajímal se o různé akustické experimenty a věnoval se soukromému výzkumu v rozsáhlé fonotéce orientální hudby psychologického ústavu berlínské univerzity. Hledaný nástroj i oporu pro svou práci ale našel nejspíše v roce 1924, po seznámení se s čerstvě vydanou prací *Nauka o barvách* německého chemika Wilhelma Ostwalda. Zásadní pomůckou, kterou takto získal, byl barevný kruh vybavený jednoduchým mechanismem v podobě pohyblivého hledáčku. Při otáčení kruhem se v hledáčku zobrazovaly jednotlivé barvy nebo jejich kombinace. Klíčové bylo, že systém počítal s 24 stupni zahrnujícími celkem 8 hlavních, tzn. čistých barev, a 16 barevných mezitónů. Díky takovému dělení kruhu se přirozeně nabíze-ly úvahy nad analogií s tónovým systémem čítajícím 12 temperovaných půltónů nebo 24 čtvrttónů. Stačilo tedy ke každému ze 24 stupňů přiřadit jeden stupeň ze čtvrttónové bichromatické řady tak, jak ji znal od Aloise Háby, a vzniklo 24 dvojic tvořících jeden relační systém. Druhý relační systém dvojic se pak Ponc rozhodl vytvořit v kombinaci se 12 stupni chromatické stupnice. K tomu bylo nutné 24 barevných stupňů redukovat na polovinu. Ponc využil aditivní povahu

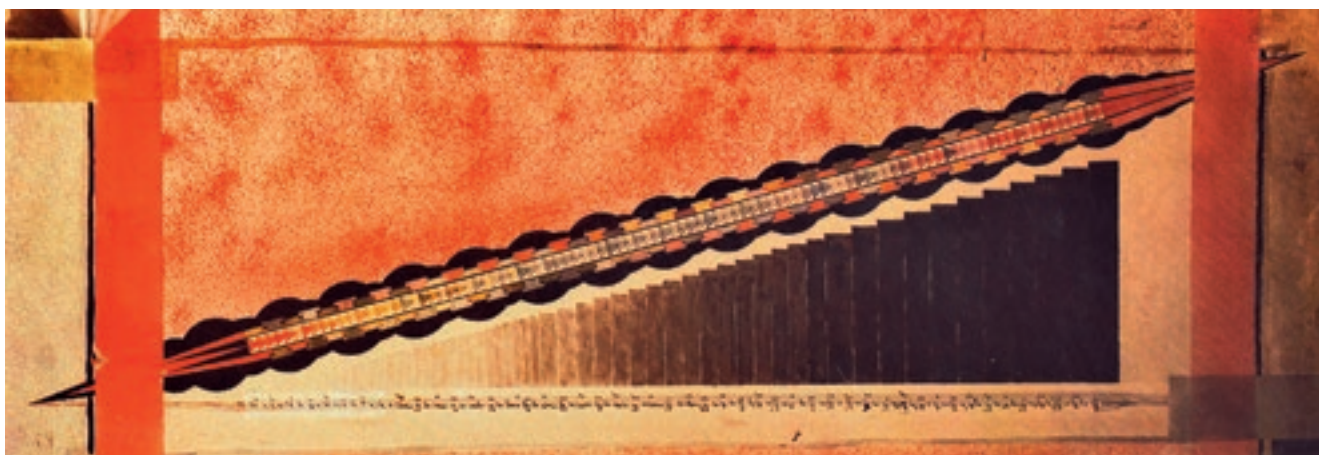
Ostwaldova systému a vybral barvy i navazující mezistupně v logice vyjádřitelné samotnou posloupností jejich pořadových čísel: 1, 3, 5, 7, 9, 11 atd. až 23 (viz tabulka). Z Poncových poznámek je patrné, že řešil příslušnost barev i v rámci oktávových ekvivalencí s ohledem na postupující „světlost“ jednotlivých barev v analogii se změnou „světlosti“ tónu v jednotlivých oktávách. Konečná podoba obou relačních systémů a potažmo konečná podoba systému „barevné hudby“ je však neznámá. V pozůstalosti se jiná pokročilejší verze nenachází a v dostupných pramenech není ani informace o tom, že by Ponc koncept někdy dokončil. V každém případě Miroslav Ponc konečnou prezentaci uvažoval jako inscenační projekt, v jehož rámci hudba zní a hudba je také tzv. vidět. Vizualní recepci si ale nepředstavoval jen jako sledování kombinací barev, které se při hře, následkem existence relace barva — tón, promítají na filmové plátno. Takovým způsobem v roce 1925 už svou „barevnou hudbu“ pro speciální klavír „sonchromatoskop“ prezentoval maďarský klavírista a skladatel Alexander László. Ponc jeho práci znal a dá se předpokládat, že znal i jednoduchý relační systém barva — tón Alexandra Nikolajeviče Skrjabinova vznikající v prvních letech 20. století a uvažovaný pro projekci doprovázející provedení vokálně instrumentální skladby *Prométheus, poéma ohně*. Na rozdíl od předcházejících pokusů jiných autorů si Ponc svou „barevnou hudbu“ představoval jako instalaci různých a hlavně pohyblivých světelných zdrojů rozmístěných v prostoru. Odpovídá tomu i jeho okouzlení návrhem „Mechanické excentriky“ představující partituru opticko-akustických jevů určených pro divadelní jeviště. Autorem „Mechanické excentriky“ byl významný teoretik, malíř, fotograf a umělec spjatý se školou Bauhaus László Moholy-Nagy. Nagy se jeví jako jedna z klíčových postav ovlivňující jednak Poncovo výtvarnou estetiku, a stejně tak Poncovo zaujetí pro svět pokusů o novou syntézu uměleckých disciplín. Ponc sám se pak pokusil prosadit svůj vlastní model scény, který ale nakonec



Barevná hudba, akvarel, 1925



Skica k barevné filmové hudbě, akvarel, 1925



Výtvarně doplněný zápis části skladby „Chromatická turbína v osminotónech“ z roku 1924, akvarel, 1924

zůstal jen v jednoduchých skicách. Stejný osud potkal i jeho „barevnou hudbu“. K realizaci a ověření tohoto konceptu rovněž nikdy nedošlo a Miroslav Ponc se po II. světové válce přestal těmito úvahami zabývat. Neznačá to však, že by se začal věnovat pouze hudbě. Jeho hlavní činností se stala scénická hudba, jejíž tvorba je mnohdy spíše než komponováním „děláním divadla“ či „děláním filmu“ a její autor musí disponovat zdatnostími spočívající v pochopení fungování divadelního či filmového útvaru. Alespoň tak mohl Ponc uplatnit své nadání přesahující oblast samotné hudby.

Tabulka: Poncem vytvořené relace barva — tón s využitím teorie barev F. W. Ostwalda a pracující s chromatickou řadou

- č. 1 žlutá — C
- č. 3 odstín z 1 dílu žluté a 2 dílů oranžové — Cis
- č. 5 odstín z 2 dílů oranžové a 1 dílu červené — D
- č. 7 červená — Dis
- č. 9 odstín z 1 dílu červené a 2 dílů fialové — E
- č. 11 odstín z 2 dílů fialové a 1 dílu modré — F
- č. 13 modrá — Fis
- č. 15 odstín z 1 dílu modré a 2 dílů modrozelené — G
- č. 17 odstín z 2 dílů modrozelené a 1 dílu zelenomodré — Gis
- č. 19 zelenomodrá — A
- č. 21 odstín z 1 dílu zelenomodré a 2 dílů zelené — Ais
- č. 23 odstín z 2 dílů zelené a 1 dílu žluté — H

Hudba k vizuální recepci

Vedle komponování a úvah nad barevnou hudbou či syntézou opticko akustických jevů se Ponc v meziválečném období věnoval i výtvarnému umění. Všechny takové práce, vznikající v podstatě vždy s použitím technik akvarelu, mají nějaký vztah k hudbě. Buďto se jedná o návrh obálek k vlastním skladbám či ke

skladbám prezentovaným společně se skladbami Aloise Háby, anebo jsou tyto artefakty specifickou „hudbou“ k vizuální recepci. Některé z nich ale Ponc možná vnímal jako výtvarné partitury fixující výtvarnými prostředky hudební myšlenku.

Z hlediska výtvarného je výchozí Poncovou estetikou estetika konstruktivismu a související geometrické abstrakce. Je zjevné, že znal práce umělců ze školy Bauhaus, zejména pak *Paula Klee*, *Vasilije Kandinského* a *László Moholy-Nagy*. Zároveň byl dobře seznámený s produkcí skupiny *De Stijl* i s vizionářskými abstraktnímu plátny českého malíře *Františka Kupky*. V žádném případě ale Poncova výtvarná či hudební výtvarná tvorba není z hlediska použité výtvarné estetiky čirým plagiátorstvím. Čítá sice jen několik málo opusů, ale je osobitá a hlavně vykazuje schopnost nacházet, zpracovat a dále rozvíjet podněty inspirované aktivitami klíčových představitelů meziválečných avantgard. A docházelo k tomu v době, kdy budoucí autority typu *László Moholy-Nagy* ještě zdaleka nebyly slavnými ikonami avantgardního umění 20. století.

Mezi nejznámější Poncova díla patří akvarely prezentované na výstavách skupiny *Der Sturm* pod stejným názvem *Barevná hudba* a také akvarel *Skica k barevné filmové hudbě*. Všechny vznikly v roce 1925 a doposud byly většinou vnímány jako artefakty k čistě vizuální, byť možná hudební imaginaci aktivující recepci. Zdali je tak ale Ponc skutečně zamýšlel anebo zdali je vytvářel jako výtvarnou partituru fixující hudební-audiální myšlenku, není známo. O své konkrétní zvukové představě se nikde v dostupných pramenech nezmiňuje. Ve většině případů navíc artefakty neobsahují informaci dostatečně determinující eventuální hudební interpretaci, což však neznačá, že by nemohly být určené k inspiraci hudebního projevu.

V tomto smyslu je zajímavý zmíněný akvarel *Skica k barevné filmové hudbě*. Jeho výjimečnost spočívá v tom, že by mohl být chápán jako aproximativní zápis

hudby využívající to, co tradiční terminologie označuje za proporční a melografickou notaci, v tomto případě notaci zjevně kombinovanou s prezentací výtvarného názoru. Současně je fakt, že akvarel pochází z období, kdy se Ponc začal pod dojmem němých, abstraktních experimentálních filmů a později pod dojmem textů předního českého teoretika umění a klíčové postavy evropské meziválečné avantgardy Karla Teigehe zabývat otázkou „optofonetické“ filmové koncepce. Je tedy možné, že *Skica* je jednak výtvarně zpracovaným modelem obrazové skladby budoucího filmu, a zároveň představuje i výtvarně řešený zápis jeho zvukové stopy, tedy výtvarnou partituru filmové hudby. Takovým způsobem se akvarel pokusil interpretovat významný český ansámbl Agon orientovaný na soudobou hudbu a hudbu 20. století. *Skica k barevné filmové hudbě* se pak jako skladba s názvem *Barevná hudba* stala součástí dramaturgie CD a doprovodné knižní publikace vydané pod souborným názvem *Graphic Scores and Concepts* (1996). Pravděpodobně je to jediná realizace Poncova hudebně výtvarného konceptu, tedy pokud Ponc *Skicu* takovým způsobem vůbec vnímal.

V každém případě je Poncova hudebně-výtvarná tvorba v prostředí české meziválečné avantgardy ojedinělým jevem. Platí to o to víc, že Ponc svou pozornost nevěnoval tendencím, které se s odstupem času jeví jako efemérní, ale vědomě, a i ze studijních důvodů, se nechával ovlivňovat těmi uměleckými proudy, které se pak v budoucnu ukázaly být plodným východiskem pro následující progresivní tvorbu 20. století. Vykazoval tedy odpovídající schopnost selekce a kritického pohledu na aktuální dění. Pravděpodobně ale neměl schopnosti anebo vytrvalost svou hudebně-výtvarnou činnost dále rozvíjet. Podle svých vlastních

slov se po II. světové válce stal „hudebním živnostníkem“, přičemž slovem „živnostník“ narážel na svou scénickou tvorbu a povinnost ve vypjatých obdobích psát často i jednu scénickou partituru týdně.

Neznámá kapitola

Dílo Miroslava Ponce je zmiňováno ve všech oblastech, ve kterých byl aktivní. Zároveň se jedná o reflexi rozsahem minoritní. Důvodem je také skutečnost, že chybí dostatečné množství informací a pramenů. Vědění obory zabývající se českým výtvarným uměním Miroslava Ponce sice nezmiňují, ale jeho jméno se obvykle uvádí v souvislosti s vývojem snah českých výtvarných umělců vytvářet výtvarné artefakty ovlivněné strukturou nebo zápisem hudební skladby. Teatrologie si v rámci problematiky jevištní hudby všímá jeho snah revidovat používání hudby v činoherních inscenacích. Muzikologie pak Ponce vnímá v první řadě jako autora scénické hudby a jako skladatele, který nevybočoval a v meziválečném období se přidal k dominantnímu proudu neoklasicistně orientované hudby. Značná část jeho skladeb, písenností a výtvarných i jiných artefaktů je ale ztracená. Název monografické publikace českého muzikologa a teatrologa Jaromíra Paclta *Miroslav Ponc — neznámá kapitola z dějin české umělecké avantgardy* je tedy v jistém smyslu výmluvný. Miroslav Ponc není umělcem nedoceněným, ale v pravém slova smyslu skutečně umělcem neznámým.

Foto převzato z knihy: Paclt, Jaromír: *Miroslav Ponc, neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*, Supraphon, Praha 1990

Inzerce

časopis o světě divadla a divadle světa

SVĚT A DIVADLO SAD 14

SVĚT A DIVADLO, dvojjazyčný, česko-slovenský časopis, vytváří od svého založení v roce 1990 jedinečný obraz tuzemského, slovenského i světového divadla. Nejen typografií navazuje na legendární časopis Divadlo. I SAD chápe divadelní dění v širším kontextu kulturním, filozofickém i politicko-společenském. Součástí každého čísla je nejméně jeden v Čechách dosud nepublikovaný text. Autory SADu jsou znalci divadla nejen z Čech a Slovenska.

www.svetadivadlo.cz
svet@seznam.cz
www.facebook.com/svetadivadlo

RECENZE
STUDIE
ROZHOVORY
ESEJE
HRY
KOMIKS

Zvuková materie prostředí

Španělský hudebník a biolog Francisco López nikdy nehraje na pódiu a svému publiku před koncertem rozdává černé pásky na oči. Není v tom žádná schválnost, ale snaha dotlačit posluchače ke skutečnému soustředění na zvuky, od nichž je nemá rozptylovat vizuální stránka. Jeho hlavním materiálem jsou terénní nahrávky, ať již pořízené v přírodě, nebo v civilizaci. 29. března vystoupí López v rámci festivalu Stimul v prostoru kostela sv. Vavřince pod Petřínem na pražské Malé Straně. V následujícím textu vysvětluje svůj přístup k nahrávání a zpracovávání zvuků prostředí.



La Selva je ponorem do zvukového prostředí tropického deštného pralesa v karibských nížinách Kostariky. Úžasná zvuková síť vytvářená množstvím zvuků deště, vodopádů, hmyzu, žab, ptáků, savců a dokonce rostlin v průběhu jednoho dne v období dešťů. Mocné akusmatické širokopásmové zvukové prostředí vzrušující složitosti. A především *demonstrace síly* hlubokého poslechu.

V protikladu k široce rozšířenému trendu v současném zvukovém umění a ke zvyklostem ve zvukových záznamech přírody věřím v možnost hlubokého, čistého, „slepého“ naslouchání zvukům, osvobozeným (jak je to jen možné) od odkazů k procedurám, kontextům i záměrům. Co je důležitější, vnímám to jako ideální formu poslechu, která nepopírá to vše, co leží vně zvuků, ale zkoumá a potvrzuje vše, co je *uvnitř* nich. Tento puristický, absolutní postoj je pokusem bojovat proti vytrácení se tohoto vnitřního světa zvuků.

Přírodní zvuková prostředí vs. bioakustika

Před prvním seznámením s nahrávkou *La Selva* bych rád zdůraznil její odklon od tradiční bioakustiky, což bývá obvyklé chápání nahrávek přírody. Tato disciplína se zaměřuje na zachycování zvuků produkovaných různými druhy zvířat především za účelem identifikace (viz odkaz 1 k recenzi s krátkými příklady analytických perspektiv bioakustiky). Na záznamech z La Selva se objevuje mnoho druhů živočichů a také byly identifikovány, ale žádný z nich nebyl v průběhu nahrávání a úprav v centru pozornosti. Právě v těchto procesech tkví zásadní rozdíl: tradiční bioakustika — ospravedlňující se svým vlastním vědeckým cílem — má sklony izolovat volání, zpěv a jakékoliv další zvuky určitého druhu od zvukového „pozadí“ daného prostředí. Jak proces nahrávání, tak editace se zaměřují na tuto izolaci a na další zdůraznění kontrastu mezi živočišným druhem v popředí a jeho pozadím.

Žádné podobné rozlišování na *La Selva* není; živočišné druhy vydávající zvuky se objevují dohromady s dalšími živými a neživými složkami zvukového prostředí, které se vyskytly na místě, když probíhalo nahrávání. V tomto ohledu zde není žádné apriorní účelové rozlišování popředí a pozadí, ale pouze jejich nevyhnutelné ustavení v důsledku umístění mikrofonů, a to se odehrává pouze v našich uších. Nehlásím se k objektivismu (viz níže), ale spíše k tomu, že můj zájem se otáčí ke zvukovému prostředí jako celku. To je také důvodem absence indexování CD, aby se zabránilo poslechu zaměřenému na nějaký konkrétní druh či konkrétní zvukové události.

Navic — ale zároveň v úzké spojitosti s problémem popředí a pozadí — vidím jako zvláště omezující zaměření na zvířata jako hlavní prvek zvukového prostředí. Nejenže v mnoha přírodních prostředích mají prvořadou roli nebiotické zvukové zdroje (déšť, řeky, bouře, vítr... viz pozn. 2), ale téměř v každém prostředí je také přítomný biotický zdroj zvuku, jenž je obvykle přehlížen: rostliny. Jsou to též živé organismy a v mnoha případech — zvláště pokud jde o pralesy — bychom to, co vnímáme jako zvuk deště nebo větru, měli spíše označovat jako zvuk listů a větví rostlin. Kdybychom perspektivu svého pohledu na zvuky přírody zaměřili

na prostředí jako celek a nikoliv na behaviorální projevy organismů, které vnímáme jako nám nejbližší, mohli bychom si také poradit s bioakustikou rostlin. Zvukové prostředí navíc není jen výsledkem všech složek produkujících zvuk, ale také těch, které zvuk přenášejí a proměňují. Ptačí zpěv, jenž slyšíme v lese, je stejně tak dílem ptáka jako stromů a lesní půdy. Topografie, vlhkost vzduchu nebo složení půdního povrchu jsou při skutečném poslechu stejně tak důležité a určující jako zvířata obývající určitý prostor a vydávající zvuky.

Rozšíření pozornosti od jednotlivých druhů na celé prostředí před časem vedlo Bernieho Krause k návrhu „teorie nik“ (3, 4, 5), v níž jsou jednotlivé zvukové niky v zásadě definovány pomocí frekvenčních pásem zvukového spektra obývaných různými druhy. Zajímavost tohoto přístupu — který byl již implicitně přítomný v mnoha bioakustických studiích zabývajících se odlišnostmi vokalizací příbuzných druhů — pro mě leží v explicitním záměru rozšířit bioakustiku z auto-ekologické (na jeden druh zaměřené) perspektivy na perspektivu systematictější, beroucí v úvahu směsi zvířecích druhů vydávajících zvuky na úrovni ekosystému. Tato hypotéza je ovšem stále silně vázaná na pole bioakustiky v tom smyslu, že používá vyloženě analytický přístup a také — což je důležitější — protože se zaměřuje na rozlišování biotických zdrojů zvuku.

Můj přístup ke zvukům přírodních prostředí je prost takovýto analytických nebo vysvětlujících cílů a záměrně se snažím vzdálit od racionalizace a kategorizace zvukových entit. Důvodem prosazování této environmentální perspektivy není její větší „úplnost“ nebo „realističnost“, ale důraz na posun ve vnímání od poznávání a rozlišování zvukových zdrojů k chápání výsledné zvukové materie. To není pohrdání životnými a neživotnými prvky, které bývají obvykle chápány jako složky prostředí, ale ocenění dalších zvukových složek, které nelze redukovat. Jakmile je kváknutí vypuštěno do vzduchu, již nepatří žábě, která jej vytvořila.

Iluze realismu nebo blud „skutečnosti“

Nahrávky na *La Selva* nebyly upravovány nebo podrobeny následnému míchání a doplňování. V tradičním kontextu by bylo možné říci, že toto dílo obsahuje „čistě“, přímočaré přírodní zvukové prostředí, jak se často dočteme u mnoha nahrávek přírodních zvuků. Jsem však přesvědčen, že takové tvrzení je příliš zjednodušující a zakrývá sérii problémů v chápání reality a jejího zobrazování skrze zvukový záznam.

Některé nahrávky přírody se běžně snaží vyvolat pocit přirozenosti smícháním různých zvířecích hlasů nad podkladem ze zvuků prostředí (podobně jako jejich vizuální protějšky zabydlují fiktivní krajinu mnoha druhy sdílejícími jeden — hustě zaplněný — prostor). Stejně jako v případě tradiční bioakustiky (která vyčleňuje), je tento uměle míchající postup (pracující s masivním začleňováním) možno kritizovat jako „ne-realistický“, nebo dokonce jako „hyperrealistický“. Měli bychom se ovšem zamyslet, z jakých důvodů toto ošemetné vzdalování se od reality kritizujeme.

Nyní, když máme digitální záznamovou technologii (se všemi zvukovými zlepšeními, která ji provázají), můžeme si mnohem přímočafeji uvědomit, že mikrofony jsou — a vždy byly — hlavními zprostředko-

vateli při našich snahách o uchopení zvukového světa kolem nás a že to nejsou zprostředkovatelé neutrální. Různé mikrofony „slyší“ natolik rozdílně, že je můžeme považovat za první transformační krok s dramatičtějšími dopady než například následná úprava ekvalizace nahrávky ve studiu. Ačkoliv nic neubíráme ani nepřidáváme, nemůžeme se vyhnout tomu, že výsledkem je jen verze zvuku, který považujeme za realitu.



Existují samozřejmě pokusy vyřešit tento problém pomocí technických zdokonalení. Systém ambisonic surround je například představován jako prostředek k *reprodukc*i zvukových krajin zachycující realističtější pocit obklopení a iluzi „bytí na místě“ (6,7). Vytváření této „iluze místa“ se zdá být obvyklým cílem nahrávek přírodních zvuků (4). Ačkoliv velice oceňuji množství nových zvukových nuancí a „prostorovost“, kterou tyto technologické novinky poskytují, nemám zvláštní zájem o dosahování „realismu“. Navíc si myslím, že tyto techniky pracují s hyper-realismem, protože pečlivě nahaná, vybraná a sestříhaná zvuková prostředí, která si můžeme vychutnávat v oblíbeném křesle, nabízejí vylepšený posluchačský zážitek (pokud jde o zvukovou kvalitu a existenci určitých zvukových událostí), který bychom ni-

kdy nemohli zažít v oné předpokládané „realitě“. Právě to, co je na podobných zvukových pokusech nejméně realistické, považuji poněkud paradoxně za nejpřitažlivější. Tím nemám na mysli, že nahaná verze je lepší, ale že také existuje možnost nepovažovat ji za verzi. Bez ohledu na to, jak jsou dobré, nemohou nahrávky nahradit „skutečný“ zážitek. A co je podle mého názoru ještě důležitější, ani by se o to neměly snažit. Snahy reprodukovat svět vi-

dím jako marné. Vedou k produkování komodit určených k sofistikované zábavě či jiným projevům pragmatismu. V podstatě stejný druh mentality vedl před dávnými dobami k zakládání zoologických zahrad.

V zobrazování zvukové skutečnosti stojí ještě další zdánlivě nevyhnutelná překážka: stříh zvuku. Zatímco „mikrofon jako zprostředkovatel“ přeměňuje prostorové a materiálové charakteristiky zvuku, stříh ovlivňuje jeho časový průběh. Tento proces je přítomen již během samotného aktu nahanávání; to má vždy nějaký začátek a konec. Ve většině případů pak vznikají další „časová okna“ během úprav ve studiu, kdy je stanoven nový začátek a konec zvukového fragmentu. Pokud máme navíc fragmentů více, setkáváme se s otázkou montáže. Jde-li nám o přirozenost našeho zvukového díla,

jaký druh stříhu je „realnější“? David Dunn před časem kritizoval častý rys nahrávek přírody, totiž eliminaci zvuků lidského původu. Zastává myšlenku, že nezahrnování lidských zvukových vpádů (letadla, silniční doprava...) do přírodního prostředí tím, že nejsou vůbec nahanány, či jsou následně vystříženy, je „falšování skutečnosti“, která svádí posluchače k přesvědčení, že ona místa stále splňují jejich romantická očekávání“ (8).

Ačkoliv sdílím Dunnovy obavy z „environmentálního hnutí v křesle“, myslím, že tato interpretace falšování skrze zvukový záznam je zjednodušením mnohem komplexnějšího problému vedoucího na další úroveň boje o skutečnost. Ve srovnání se stroji, které jsme vynalezli pro transkripci a reprodukci zvuku, jsme my lidé mnohem méně stabilní. Ve srovnání s mikrofonom můžeme zvukový prvek lidského původu vnímat mnohem intenzivněji, nebo jej naopak vůbec nezaregistrujeme. Jak při momentálním poslechu, tak ve stopách, které zvukové prostředí zanechalo v naší paměti. Uvědomujeme si vzdálený hluk dopravy, když je naše vnímání zaměřeno na bzučení hmyzu? Vzpomeneme si na občasné hlasy v blízkém okolí, když si připomínáme den, během něž jsme si užívali zvuk deště v lese? Pokud ne, byl náš zážitek — či to, co si z něj uchová- váme — falešný? I pokud naše vědomí na určité úrovni uchovává jak dopravu, tak hmyz, musíme obojí vědomě uchopit, abychom mohli hovořit o skutečnosti? Protože tyto úrovně vnímání a uvědomění jsou základem našeho chápání skutečnosti, nemyslím si, že nahanávka „očistěná“ od lidmi vytvářených zvuků (i pokud by to obnášelo více než jen stříh) je falešnější než ta, která očistěna nebyla. V mnoha případech bych dokonce přemýšlel o opaku.

Nevěřím v něco jako „objektivní“ vnímání zvukové reality. Navíc, ať už nahanáváme, nebo ne, můžeme si vymyslet ideální koncept zvuku, ale rozhodně nemůžeme „nechat zvuky, aby byly samy sebou“. Nejen, že různí lidé poslouchají různým způsobem, ale samotná časová povaha naší přítomnosti na jednom místě je jistou formou stříhu. Prostorové, materiální a časové proměny existují nezávisle na záznamu zvuku. Naše představa zvukové reality, i naše fantazie o ní, je zvukovou realitou každého z nás.

La Selva obsahuje zvukové prvky lidského původu a nemám v úmyslu zakrývat skutečnost, že existují, ale vědomě jsem se jim vyhybal během na-

táčení (ve většině případů) nebo jsem je během střihu odstranil.

V kontextu předchozí diskuze se hlásím o právo být „nerealistický“. V širším smyslu mě takové úvahy ani nezajímají a nechávám je na posouzení každému posluchači. Lidé žijící v rezervaci La Selva nahrávky poslouchali a připadaly jim „velice skutečné“.

Toto není La Selva: zvuková materie vs. Reprezentace

„Toto není dýmka“ (René Magritte)

To, co můžete slyšet na CD, není La Selva; nahrávka nic takového výslovně nepředstírá. Jinými slovy *La Selva* (hudební dílo) není reprezentací rezervace La Selva v Kostarice. Určitě obsahuje prvky, které mohou být chápány — a použity — jako reprezentativní, ale podstata tohoto zvukového díla, jemuž říkám hudba, je zakořeněna v pojetí zvukové hmoty, v protikladu k dokumentačnímu přístupu.

Velká většina děl pracujících se zvuky přírodních prostředí prozrazuje nějakou míru dokumentárního chápání nahrávek. Není překvapením, že je zvuková dokumentace přírodních lokalit jedním z hlavních cílů činnosti organizace Nature Sounds Society, která pravidelně pořádá kurzy terénních nahrávek. Tento cíl je vytyčen, aby „poskytl zvukové okno do míst, která mnozí lidé nikdy nenavštíví“ (9). Podobná dokumentaristická perspektiva je různými způsoby destilována z většiny zvukových děl pracujících s přírodou, ať už popisem nezvukových prvků, nebo jejich připojením (viz 10–17).

V případě „hnutí akustické ekologie“, ačkoliv jeho záběr je širší a zahrnuje významnější zaměření na popisnou stránku zvuku samotného (viz 18), se jeho přístup v zásadě spoléhá na reprezentační nebo relační koncepci, občas směřující k tomu, aby „posluchače motivovala k návštěvě daného místa“. (19)

Za zvláště pozoruhodné považuji, jak vzácně se téměř ve všech podobách zacházení se zvuky přírody odkazuje ke zvukové materii, s níž se má pracovat, a namísto toho se pozornost stáčí k nezvukovým složkám zážitku z dokumentovaného místa. Vidím to jako paradoxní překroucení odkazující všechny zvuky do role dokumentů nebo odkazů k určitému prostoru. To se netýká jen těch nejjednodušejší „malebných“ ukázek, ale také transcendentálních kritik, spojujících nahrávání s touto zjednodušenou rolí (8, 20). Tyto kritiky jsou

kromě toho zčásti podpořeny argumentací zdravím či přežitím (ve smyslu vztahů s naším životním prostředím), což vnímám jako formu pragmatismu, kterou rozhodně nesdílím.

Snažím se zde obhajovat transcendentální dimenzi zvukové materie *samotné*. V mém pojetí není podstatou zvukového záznamu dokumentace nebo zastupování mnohem bohatšího a významnějšího světa, ale cesta k soustředění a vstupu do vnitřního světa

od reprezentace k bytí. Nebo jinými slovy, měli bychom mít svobodu to udělat. Doufám, že při poslechu tohoto CD budete chtít být v rezervaci La Selva, ale také — a obzvláště — doufám, že budete okouzleni zde v díle *La Selva*.

Akusmatika prostředí. Paradox skryté cikády

Akusmatika, jinak také přerušení vizuální vazby mezi zdroji zvuku a zvuky



zvuků. Je-li zdůrazněna reprezentační a relační vrstva, získávají zvuky omezený význam či účel a jejich vnitřní svět se drolí. Já se tedy přímo připojuji k původní představě „zvukového objektu“ Pierra Schaeffera a jeho myšlence „redukovaného poslechu“ (21). Dávám přednost termínu „materie“ před „objektem“, protože si myslím, že mnohem lépe vystihuje kontinuitu zvukových jevů, jež leží v základech nereprezentačního pojetí a také povahy zvukových prostředí. Podobně preferuji „hluboký“ poslech před „redukovaným“ kvůli konotacím se zjednodušenými spojeními s druhým termínem v současném kontextu.

Bohatství této zvukové materie v přírodě je ohromující, abychom ho však ocenili, musíme čelit výzvě hlubokého naslouchání. Musíme přesunout těžiště naší pozornosti a porozumění

samotnými (22), může významně přispět ke „slepotě“ hlubokého poslechu. La Selva, tak jako většina tropických pralesů, vytváří silné paradigma něčeho, co bychom mohli nazvat „akusmatika prostředí“.

V pralese je slyšet mnoho zvuků, ale jen zřídka máte možnost spatřit jejich zdroj. Nejde jen o množství zvířat skrytých v listí. Listí také skrývá samo sebe a brání našemu zraku pohlédnout na myriády rostlinných zvukových zdrojů, nejen těch rozeznívaných větrem nebo deštěm, ale také padajícími listy a větvemi (někdy značné velikosti), což jsou v tomto pralese časté události.

Mnoho zvířat v rezervaci La Selva žije v tomto akusmatickém světě, v němž není pravidlem příslušníky svého druhu vidět, ale slyšet. Tento akusmatický jev lze nejlépe ilustrovat na jednom z nejcharakterističtějších a nej-

rozšířenějších zvuků v La Selva: nápadně hlasitým a drsným zpěvu cikád. Během dne jde asi o nejpronášenější zvuk, přirozeně stojící v popředí zvukového pole. Lze ho vnímat s ohromující intenzitou a blízkostí; mnohdy slyšíte cikádu přímo před svým obličejem. Jako neodbytný paradox ji však nemůžete vidět.

Nebukolický širokopásmový svět

Další široce rozšířená představa o zvuku přírodních prostředích je popisuje jako „tichá místa“, mírumilovné ostrovy v moři uspěchaných, hlučných lidských sídel. Tak je formulováno hlavní motto Nature Sounds Society (23) vyjádřené v názvu CD vydaného Oaklandským muzeem, *Quiet Places* (24) a nahrávkami G. Hemptona v sérii *Quiet Places Collection* (13–16).

Ačkoliv to za jistých podmínek může pro jistá místa platit, myslím, že tato představa vede k omezenému a přehnaně bukolickému pohledu na přírodu, který nesdílím. La Selva, stejně jako mnohé jiné tropické pralesy, je dokonalou antitezí tohoto pohledu. Je to skutečně poměrně hlučné místo. Množství zvuků vody (déšť, vodní koryta) spolu s neuvěřitelnou zvukovou pavučinou utkanou ze zvuků hmyzu nebo žab a rostlin vytváří ohromně mocné širokopásmové zvukové prostředí vzrušující složitosti. Výsledné zvukové textury jsou extrémně bohaté, s množstvím vrstev, které se mísí a odhalují, spojují a navzájem ruší, čímž podněcují vnímání a zpochybňují pojetí zvuku jako čehosi izolovaného.

Vidím to jako příležitost k rozšíření našeho sluchového vnímání přírody, které nepopírá ticho, ale přijímá mnohem ucelenější představu, osvobozenou od našich soudů i od poněkud zjednodušující kategorizace. Rozhodně jsem na straně těch, kdo hájí „nedotčenou“ zvukovou kvalitu přírodních lokalit, ovšem především proto, že si myslím, že bychom se měli varovat cesty ke zvukové homogenizaci a tudíž chránit zvukovou pestrost světa.

Ve stejném duchu obhajují zachovávání a obohacování zvukové pestrosti zvukových prostředí a zařízení vytvořených člověkem. Hodnota, již přisuzujeme zvukovým prostředím je složitý problém, který bychom neměli zjednodušovat. V některých případech lze chápat přírodu jako rušivý prvek v prostředí, v němž dominují lidské zvuky. V tomto smyslu je můj přístup stejně tak futuristický jako environmentalistický, či v širším smyslu nezávislý na těchto kategoriích.

Existuje v přírodě hudba? Hudební kulisa a hluboký poslech

Považuji *La Selva* v nehlubším smyslu za hudební skladbu. Po vyslechnutí zvukového obsahu CD se toto prohlášení možná bude někomu zdát podivné, odvážné a možná arogantní. V každém případě je zřejmé, že se nedržím klasického chápání hudby. Považuji za smutné zjednodušení, když se tohoto chápání držíme při hledání hudby v přírodě. Nemám rád spojování přírodních zvuků s těmito schémata skrze hledání melodických modelů, srovnávání zvířecích zvuků s hudebními nástroji nebo „doplňování“ přírodních zvuků těmi hudebními (5, 25, 26). Pro mě je vodopád stejně muzikální jako ptačí zpěv.

Naopak věřím v rozvíjení a proměnu našeho chápání hudby skrze přírodu (stejně jako skrze ne-přírodu ve výše zmíněném smyslu). To neznamená absolutní spojení zvuků s hudbou (ať v jakékoliv omezené akademické verzi, nebo v Cageově univerzálním přístupu (27)). Namísto toho odkazuji, že hudba je estetické (v nejširším smyslu) vnímání, chápání a promýšlení zvuku. Je to naše rozhodnutí — subjektivní, záměrné, neuniverzální, nikoliv nezbytně trvalé — které přeměňuje zvuky přírody v hudbu. Nemusíme transformovat či doplňovat zvuky. Ani není třeba hnát se za univerzálním a permanentním přiřazením. To se objeví, pokud se náš způsob naslouchání přesune od pragmatického reprezentačního „používání“ a začne usilovat o svobodu (28). Strukturu nahrávky *La Selva* jsem vymezil podle typického průběhu dne za období dešťů od noci do noci. Někomu se může takový postup zdát „přirozený“, ve skutečnosti ale šlo o „kompoziční“ rozhodnutí. *La Selva* byla vymyšlena a vytvořena hudebně. Všechna rozhodnutí o střizích a montáži byla dikтована моým chápáním zvukové materie samotné a nikoliv nějakým záměrem dokumentovat zvolené místo. Reprezentační možnosti nahrávky — které nepopírám — jsou „vedlejší efektem“, ale nikoliv tím podstatným v *La Selva*.

Dosažení tohoto hudebního stavu si ode mne vyžadovalo hluboké soustředění naslouchání zvukovému materiálu. Prezentování nahrávek přírody jako „relaxační hudby“ nebo jako zvukových kulis považuji za snižování jejich hodnoty, trivializaci vedoucí ke konzumaci a „léčivým účinkům“, což je jedna z nejhorších forem pragmatismu.

Pojetí CD jako jediné zvukové stopy má svůj zásadní důvod. V mém pojetí není *La Selva* příjemný zvuk v pozadí. Je to *demonstrace síly* transcendentálního poslechu, které může posluchače zavést na mnoho míst. Rozhodněte sami.

Duben 1998. Z textu k CD *La Selva*. Zvukové prostředí neotropického deštného pralesa (vydáno V2, Nizozemí) Zkrácená a upravená verze průběžně rozvíjené eseje „The dissipation of music“. *La Selva* právě vychází v reedici na vinylu na značce SubRosa.

Odkazy

- (1) van Peer, R. (1995) Nature on record. Part 1. Experimental Musical Instruments, 10(4): 5–7.
- (2) van Peer, R. (1995) Nature on record. Part 2. Experimental Musical Instruments, 11(1): 20–24.
- (3) Krause, B. (1993) The niche hypothesis: a virtual symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats. The Soundscape Newsletter, 6: 4–6.
- (4) Girardeau, C. (1994) Nature sounds recording and use. Experimental Musical Instruments, 10(2): 12–14.
- (5) Krause, B. (1997) The niche hypothesis: creature vocalizations and the relationship between natural sound and music. Nature Sounds, Fall/Winter 1997: 5–10.
- (6) Silberman, J. (1995) Ambisonics: the art of 'being there'. Nature Sounds, Winter 1994–95: 7–14.
- (7) Silberman, J. (1995) Ambisonic sound technology Pt. 2. Nature Sounds, Spring 1995: 11–13.

- (8) Dunn, D. (1997) Nature, sound art, and the sacred. In: Music from nature. Ed. by D. Rothenberg. Terra Nova, 2(3): 61–71. The MIT Press.
- (9) Reinier, J. (1997) Letter from the chair. Nature Sounds, Fall/Winter 1997: 2–4.
- (10) Quin, D. (1994) For Paul Panhuysen. On his 60th birthday, August 21, 1994. Experimental Musical Instruments, 10(2): 14–15.
- (11) Quin, D. (1997) Sound recording adventures in Antarctica (1): a morning with the emperors. Nature Sounds, Spring 1997: 11–16.
- (12) Quin, D. (1997) Sound recording adventures in Antarctica (2): sounds of Antarctic glaciers & rock. Nature Sounds, Fall/Winter, 1997: 10–13.
- (13) Hempton, G. (1992) Africa. Desert solitude at bushman fountain (CD). Nature Recordings.
- (14) Hempton, G. (1992) Asia. Misty Isle (CD). Nature Recordings.
- (15) Hempton, G. (1995) Australia. Dawn across the outback (CD). Nature Recordings.
- (16) Hempton, G. (1992) North America. Winds across a continent (CD). Nature Recordings.
- (17) Watson, C. (1997) Stepping into the dark (CD). Touch.
- (18) Winkler, J. (1993) Listening to the desert. The Soundscape Newsletter, 6: 8.
- (19) Westerkamp. H. (1992) Beneath the forest floor. The Soundscape Newsletter, 3: 5.
- (20) Schafer, R. M. (1980) The tuning of the world. University of Pennsylvania Press.
- (21) Schaeffer, P. (1966) Traite des objets musicaux. Editions du Seuil.
- (22) Chion, M. (1991) L'Art des sons fixes. Editions Metakine / Nota-Bene / Sono-Concept.
- (23) Matzner, P. (1994) Letter from Paul. Nature Sounds, Winter 1993–94: 3.
- (24) The California Library of Natural Sounds (1992) Quiet Places. A sound walk across natural California. The Oakland Museum.
- (25) McLean, P. & McLean, B. (1997) The McLean mix muses upon the ultimate instrument. Experimental Musical Instruments, 10(1): 20–23.
- (26) Rothenberg, D. (Ed.) (1997) Music from nature (CD). Terra Nova, 2(3). The MIT Press.
- (27) López, F. (ms) Cagean philosophy: a devious version of the classical procedural paradigm.
- (28) López, F. (1997) Schizophonia vs. l'object sonore: soundscapes and artistic freedom. In: Soundscape design. Klangwelten Hörzeichen. Hans U. Werner und die Insertionisten. Akroama.

Inzerce

D I V A D L O K Á M E N

Divadlo Kámen uvádí

lehce disharmonické business drama o určité řešitelnosti dezorientace

Mamut mamut

Premiéry 27. 3. 2014 v 19³⁰ hodin a 9. 4. 2014 ve 20⁰⁰ hodin

námět: Martin Marek

scénář a režie: Petr Macháček

hudba: Martin Marek, Jan Pták

vstupné: 180/90 Kč

hold tvůrčí dezorientací, odvaze k vytváření struktur a wikipedii
flipchart s pracovní historií / datový projektor pro černou zeď / kompaktní laserové ukazovátko /
vysavač s regulací výkonu / symfonie dezorientace / žlutá žena, která není součástí týmu /
pomalý nedobrovolný pohyb zprava doleva / při šťastné konstelaci satisfaction end

Divadlo Kámen, Nekvasilova 2, Praha 8 – Karlín

Rezervace vstupenek na www.divadlokamen.cz a na tel. 775 718 470



Hans Falb

Letošní jubilant, stále entusiasmem naplněný propagátor svobodné hudby, kuchař, hospodský a gramofonista Hans Falb oslaví své šedesáté narozeniny během Irtijalu, bejrútského festivalu věnovaného volné improvizaci. Že se Falb po letech do Libanonu vrátí, nepřekvapí nejen z toho důvodu, že je velkým podporovatelem tamní scény, jejíž představitele pravidelně zve do své Jazzgalerie, ale i proto, že jeho předchozí účinkování na Irtijalu (prý) znamenalo vrchol samotného festivalu, neb své gramofony v duu s australským bubeníkem Tony Buckem (The Necks) roztácel adekvátně velkolepě. V Praze jsme jeho preparované gramofony mohli slyšet při únorovém koncertu Pražského improvizačního orchestru, kde zahrál i v duu s domácím Georgijem Bagdasarovem. S Hansem Falbem jsme během jeho dvoudenního pobytu mluvili nejen o jeho technikách hraní, ale především o vzniku festivalu Konfrontationen, založení i bankrotu jeho restaurace, hojných cestách po Africe i Evropě a snaze „vychovávat“ nickelsdorfské sousedy soundartovými instalacemi.



Když budete českému milovníkovi free jazzu či volné improvizace vyprávět o letním festivalu Konfrontationen, který se již přes třicet let koná třicet kilometrů jižně od Bratislavy na rakousko-maďarských hranicích, a že tam v osmdesátkách jezdily hrát dnešní ikony jako Anthony Braxton, Steve Lacy, Roscoe Mitchell, Cecil Taylor, Butch Morris, Peter Brötzmann či Radu Malfatti (ještě předtím než se stal vůdčí osobností tzv. redukcionismu) nebo že dnes tam jezdí nejen generace veteránů (k předešlým se řadí Paul Lovens, John Tilbury, Eddie Prevost, Evan Parker, Tristan Honsinger či Joëlle Léandre), ale i těch mladších velkých jmen (John Butcher, Ken Vandermark, Mats Gustafsson, Lê Quan Ninh, Hamid Drake), včetně představitelů aktuálního dění na scéně volné improvizace (ať už vídeňská elektronika či bejrútská improvizací klika), bude mít našinec pocit, že mluvíte o nějakém vysněném ráji. Zážitky z návštěvy festivalu navíc neodmyslitelně zahrnují možnost proklábat s někým z těch výše zmíněných hudebníků a hudebnic noc na baru, zakempovat si zadarmo v zahradě dědy Falba, jakož i nečekaná prolnutí venkovské krajiny a stodol s uměním prostřednictvím zvukových instalací.



*Hans Falb, Tony Buck, Magda Mayas,
Christine Abdelnour*



Hans Falb na festivalu Konfrontationen



Georgij Bagdasarov a Hans Falb

HLEDÁNÍ

Než ale došlo k založení takto skvělého festivalu, který léty neupadá, ale naopak vyzrává, prošel si Hans Falb bohatými zkušenostmi s nalomeným zdravím i cestováním po celém světě. Zamlada měl tzv. otevřenou tuberkulózu. „Bylo to špatný, kašlal jsem krev, téměř jsem zemřel v devatenácti letech. Moje plíce byly jak rybářská síť... Nikdy jsem ale nepřestal kouřit. Skončil jsem v nemocnici, která byla něco mezi věz-

nicí s katolickými sestrami a špitálem pro chudé a mentálně problematické lůzry. Nakonec jsem se odtamtud dostal po osmi měsících. Nikdy jsem nepřečetl tolik knih jako tam, denně jsem poslouchal elpíčka (měl jsem gramofon vedle postele). Taký jsem se naučil hrát odpoledne karty o peníze a šup zpátky do gymnázia... Tamní učitelé se mě chtěli zbavit, tak jsem změnil školu, a z té odešel sám.“ Za vzdělání tedy nevďčí školní edukaci, jako spíše knihám, které zapáleně četl (oblíbenci Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Franz Kafka, Thomas Bernhard aj.). Přirozeně ho oslovily studentské revoluce v šedesátém osmém, knížky o Černých panterech, RAF, IRA, ETA, PLO atd. Jeho mottem se stalo: Hudba je léčebnou silou vesmíru a dobrá literatura také.

V jeho raném mládí najdeme vlivy Jimiho Hendrixe, Rolling Stones, The Yardbirds na jedné straně, představitelů soulu jako Otis Redding, Marvin Gaye, Wilson Pickett na straně druhé. Blues na sebe nenechalo dlouho čekat a hudba Sonnyho Boye Williamsons a Roberta Johnsona skládala další dílek mozaiky. Od populární hudby se radikálně odklonil v roce 1973, kdy lacino prodal všechny svoje popové desky a začal sbírat jazzové. Sám to komentuje: „Vždycky jsem měl rád syrovou sílu v hudbě, a tak jsem logicky tíhnu k černé hudbě, v níž tkví kořeny všech rozbujelých populárních žánrů.“

JAZZGALERIE

Nastalo také období cestování, a když se dostal v roce 1974 na švýcarský jazzový festival v Montreux, bylo rozhodnuto. Založení vlastního festivalu však předcházela ještě jedna klíčová událost. Po návštěvě Montreux směřoval do Švédska, ale „ztratil jsem pas, došly mi peníze, v hamburském přístavu jsem nemohl sehnat práci, a tak jsem se otočil a vrátil na krátký odpočinek domů. V Nickelsdorfu mě čapla moje milovaná matka, a jelikož mě chtěla udržet doma, nabídla mi, že otevře restauraci ve svém rodném domě, který býval dělnickou hospodou už od roku 1930. Uzavřel jsem s ní nepsanou dohodu, že v restauraci zůstanu, jedině když ji otevřeme jako jazzový klub s živou muzikou a že se postarám o restauraci, bar i koncertní plac pod jedinou podmínkou, a to že nikdy nebudu pracovat v kuchyni! Naneštěstí moje babička byla skvělou kuchařkou a já se od ní dost přiučil, takže když jsem po dvou měsících práce v restauraci měl problémy s kuchařem, který vzápětí odešel, začal jsem částečně pracovat i v kuchyni.“ Po letech, kdy mu různí hudebníci neustále vzdávají hold za jeho kuchařské umění, uznává, že dobré jídlo, pohostinnost, hudba a přátelství k sobě úzce patří a právě v kombinaci vytvářejí tu pravou atmosféru příjemného prostředí.

Pro ilustraci, svou roli sehrál i zákulisní zážitek z Montreux. „Byl jsem po příjezdu na festival úplně mimo. Koupil jsem si vstupenku a už mi moc peněz nezbyvalo, ale lístek se mi podařilo hned zkrájet, když jsem se šel vykoupat do bazénu, abych se zbavil špíny z cest. Tak jsem se vloupal do šatny v zákulisí, kde jsem narazil na saxofonistu Buddyho Tatea, který ze mě byl zprvu dost vyděšený, protože jsem otevřel dveře nožem. V rychlosti jsem mu převyprávěl svůj příběh o nešťastné lásce, stopování atd., a on mi na to zkrátka řekl, nic se neboj, hochu, pojď se mnou, já teď jdu na podium a nechám tě projít, přímo z toho podia... O tři roky později hrál v Jazzgalerii v Nickelsdorfu a já mu ten příběh převyprávěl celý.“

V polovině sedmdesátých let trávil Falb hodně času i ve Vídni, kde se kromě poflakování po barech či vydělávání peněz taky seznamoval s manažery swingových a jazzových kapel. První dva roky fungování Jazzgalerie pak organizoval

koncerty přes ně, ale v roce 1978 přešel na vlastní osu bez placení poplatku zprostředkovatelům a taktéž změnil zaměření. Začal zvát freejazzové hudebníky i protagonisty nové hudby. Komunikace po celém světě se koncem sedmdesátých let zjednodušila díky rozmachu faxu, a tak vlastně jediným vážným problémem v počátcích festivalu po organizační stránce bylo ubytování, neboť v té době v Nickelsdorfu nebyl žádný pořádný hotel, žádná prádelna, infrastruktura taky nebyla to, co dnes, a tak se snadno stávalo, že se tam kapely chtě nechtě zdržely více dní. To mělo i dost pozitivní dopad. „Díky tomu, že nemohli pryč, jsme s hudebníky navazovali mnohem intenzivnější vztahy. Dole v klubu jsme celé noci poslouchali desky, hudebníci si užívali skvělého jídla v Jazzgalerii. Mnoho pozdějších přátelství s mými hrdiny, jako jsou Roscoe Mitchell či kumpáni z Art Ensemble, Henry Threadgill, Lawrence Butch Morris, Anthony Braxton, Cecil Taylor, John Carter, Joe McPhee, Clifford Thornton a stovky dalších, se započalo během těchto nocí.“

První ročník festivalu Konfrontationen se uskutečnil v roce 1980 a kromě jiných mohli návštěvníci zažít koncerty tria Sunnyho Murraye či Alexandra von Schlippenbacha. Slavná jména ani proslulost festivalu po pětatřiceti letech nic nemění na tom, že jde o „malou“, téměř až intimní událost, která se z větší části odehrává na dvoře restaurace, což umožňuje intenzivní, až hmatatelný prožitek koncertních vystoupení. Je pochopitelné, že takový festival nemá víceméně šanci přežít bez podpory ze strany státu či města. „Na počátku osmdesátých let byl ale festival podporován mnohem více než dnes, protože v té době, kdy po dlouhém vládnutí konzervativců přišli k moci sociální demokrati a Bruno Kreisky se stal kancléřem, byly pokladnice otevřené i avantgardě a tak bylo celkem snadné získávat podporu. To ale posledních patnáct let postupně upadá a dnes je to naprosto na hraně přežití.“ Což dokládá i nemilý fakt, že počátkem roku 2009 Jazzgalerie zbankrotovala. „V roce 2008 dospěla finanční situace festivalu i restaurace do slepé uličky. Dluh v bance dosáhl téměř sto tisíc eur. Banka mi zabavila životní pojistku i všechno ostatní, co jsem kdy měl i neměl. Parafrázuji teď Sun Ra: Pro tebe, příteli, jsem se vzdal všeho, co jsem nikdy neměl. Kulturní orgány odpovídaly kategoricky: Nemůžeme dát peníze do něčeho, co už nee-

xistuje. Ale pak se toho chopili přátelé naší hudby a restaurace — místní, nickelsdorfské — a spustili akci „Zachraňme náš obývací“ a mělo to úspěch. S tím se paralelně rozjely dvě aktivity: psaní e-mailů ze všech koutů světa kulturnímu oddělení burgenlandské správy a organizování benefičních koncertů ve Vídni, Berlíně, Amsterdamu, Chicagu aj. Díky této vlně solidarity ze strany fanoušků, podpoře hudebníků a v neposlední řadě nejblíže přátel mohla být restaurace na podzim roku 2009 opět otevřena (po zpětném odkoupení od banky) a jedinečný festival tak mohl vstoupit do další fáze své existence.

ZAMĚŘENO NA KONFRONTACE

„Volná improvizace se dostala do takového bodu, a je to tak dobře, že definování pohlaví, věku, hrdinů a legend už tolik nehraje roli. Staré ikony hrajou s mladými děcký, která nemají úctu ke starším, ale milují tento druh hudby, ať už to nazveš punk, etno, volná improvizace, elektronika, jazz — už neexistuje žádná jednotící škatulka, nejde to všechno zařadit do jedné kategorie. Právě tohle hledám celá ta léta, kdy plánuji Konfrontace,“ říká Hans Falb. Součástí festivalu je posledních pět let i speciální program zaměřený na sound art. Pro Hanse má tahle část i důležitý „edukační“ podtext. „Sound art skvěle přispívá k rozvíjení porozumění tomu, co se v Nickelsdorfu děje. Je to zemědělská oblast, rurální společenství, a do restaurace každodenně chodí hosté jako starší dámy, co si chtějí popovídat a najít se, ale taky děcka, co se zrovna dostávají do světa hudby, různí lidé, a já jim hraju reggae, techno, drums and bass, soul, šansony, pop, pomalíčku se je snažím hudebně vzdělávat... Nevím, jestli to má nějaký efekt, ale trochu to určitě funguje, krok za krokem. A sound art je další způsob, jak dopravit důležité přístupy k hudbě k místním lidem, rodinám s dětmi, které jsou otevřené a dokážou se zapojit a hrát si a tvořit. Takže je to skvělý výchovný faktor, který formuje budoucí publikum a možná i něco víc.“

Dramaturgie celého festivalu se vždy tvoří během divokých diskusí s přáteli, kteří se do Nickelsdorfu přestěhovali či tam tráví hodně času (Paul Lovens, Mats Gustafsson, Marco Eneidi) nebo využívají zemědělskou halu v nedalekém Kleylehofu k letním tvůrčím pobytům i k organizaci soundartových instalací během Konfrontací či k organizaci dalšího letního festivalu

Reheat (Klaus Filip, Noid, Dieb13 a další). K tomu je nutno přičíst stovky CD, které do Jazzgalerie posílají hudebníci z celého světa.

Už léta si kladu otázkou, jestli je takovýto festival možný ve velkém městě, jako je Vídeň, Berlín či Paříž, a po zkušenostech z obdobných „venkovských“ festivalů (např. ArtActs, Music Unlimited, Densités aj.) ve srovnání s obdobně zaměřenými festivaly ve velkých městech (Nancy, Mulhouse, Londýn a vlastně i Praha) v různých částech Evropy se spíše, snad až s výjimkou bratislavského Nextu, přikláním k názoru Hanse Falba, který tvrdí, že rozhodně ne. „Hlavní problémy jsou logistika (individuální zájmy, transport, spektrum možností, kam ve velkém městě vyrazit), anonymita metropolí i to, že hudebníci zase brzy musí odjet na další koncert. To všechno nesvědčí dobrým rozhovorům. Basista Juini Booth mi vyprávěl, že když Sun Ra svolával své hráče na zkoušky, říkali si z legrace: Musíme zpátky do vězení Sun Ra, ale je to to nejlepší vězení, jaké na těchto planetě můžeme mít, tak pojďme na to. A když jsme v roce 2012 dělali počtu Sun Ra, Juini ten fórek předělal na vězení Hanse Falba a stále se chce do mého vězení vracet. To je pro mě velký kompliment.“

Hans Falb byl od 11. 11. 1976, kdy otevřel Jazzgalerii, jako osvícený vizionář schopen do „svého“ Nickelsdorfu přivést představitele hudebních směrů, kteří hýbali či hýbou světem jiné hudby. Ať už z počátku byli představitelé rakouské avantgardy a ikony afroamerického free jazzu či následně hráči evropské volné improvizace a elektroniky nebo v neposlední řadě hip-hopu a punku. Jezdí sem hudebníci z Afriky, Ameriky a Asie, ale podíváme-li se na program detailně, zjistíme, že za celou dobu zde, snad kromě Karla Dudečka (a to ještě před existencí Konfrontací) a představitele maďarského free jazzu Györgyho Szabadosa v roce 1982 na třetím ročníku festivalu, nevystoupil žádný hudebník z tzv. východního bloku. Což, přičteme-li k tomu fakt, že samotný Nickelsdorf leží téměř na maďarsko-slovensko-rakouských hranicích, je celkem udivující. Na přímou otázku jsem dostal ne úplně jasnou odpověď. „Po roce 1990 jsem zkoušel navázat nějakou spolupráci i na východ, ale necítil jsem moc zájmu ani z jedné strany, zaobírali se tehdy spíš společenským převrácením a novými možnostmi na komerční úrovni, v hudbě se pořád vraceli dvacet let zpátky... Teď už je situace

úplně jiná a já to chápu jako zanedbání z mé strany, snad toho ještě hodně stihnu uspořádat. Ale možnosti mám omezené taky jazykovou bariérou a někdy tlakem ze strany anglo- a germanofonních hudebníků.“ Zřejmě nebude od věci když hudebníci z tzv. východního bloku zašlou svoje nahrávky přímo do Jazzgalerie, třeba taková aktuálně vydaná deska Bergljot Vojtěcha Procházky či pár let staré album Shibuya Motors, kde ostatně hostuje i pravidelný účastník Konfrontací bubeník Didi Kern, by podle mě měla šanci o aktuálnosti hudebního dění v Čechách i na Slovensku nickelsdorfské dramaturgy přesvědčit. Nutno ještě podotknout, že po koncertě s Pražským improvizačním orchestrem Falb prohlásil: „koncert s PIO byl parádní zážitek, orchestr mě okamžitě, bez komplikovaností přijal, žádné složité vysvětlování, cítil jsem se okamžitě součástí, žádné jájínkové manýry, taková uvolněná svobodná atmosféra s překrásnou hudbou.“ Třeba se dveře v Nickelsdorfu otvírají.

FALB ROZTÁČEJÍCÍ GRAMOFONY

Jen o něco málo kratší dobu než s festivalem si Hans Falb pohrává také s gramofony. „Začalo to někdy koncem osmdesátých let, kdy už jsem několik let své vinyly dost zanedbával a vyta-

hoval je pouze po koncertech v klubu, když jsme nad ránem dělali s hudebníky kvízy se zavázanýma očima. Náhle mi přišel zvuk CD nudný, a když jsem se probíral svou sbírkou vinyků, pochopil jsem, že to je jako objev diamantových dolů. Později, kdy jsem pravidelně každé pondělí dělal DJ v jednom speciálním vídeňském klubu (Blue Box), jsem byl osloven, abych pouštěl pouze jazzové vinyly. Místní kuchař se mě vždy zeptal, co budu hrát, a on připravil speciální menu ve vztahu k mým deskám. Na stejném místě ve stejném období jsem se scházel s Christianem Fenneszem a Pitou Rehbergem z Mega. Oni dělali různé elektronické experimenty a já do toho míchal nějaké svoje věci. Fennesz mi někdy v roce 1994 řekl: Ty seš beznadějně analogovej, ty do digitálního světa nikdy nevstoupíš! Bral jsem to jako velký kompliment a tak jsem zůstal analogovej.“

O dva roky později mu blahopřál Lawrence Butch Morris k dvaceti letům Jazzgalerie otázkou: „Hansi, kdy by sis rád zahrál v mém ansámblu?“ Nato vzal Hans své gramofony značky Technics dolů do klubu a cvičil čtyři dny v týdnu přibližně čtyři hodiny denně. „Hledal jsem zvuky, zkoušel různé analogové techniky. Samozřejmě, že jsem byl ovlivněný Otomem Yoshihide, Phillipem Jeckem, Christianem Marclayem a dal-

šími, ale nikdy jsem nedělal předělávky, možná jsem leda kradl nějaké nápady nebo zvyky, nebo způsob zacházení s nástroji. Ještě pořád mají mnozí zvukoví technici dost problém chápat gramofony jako akustický nástroj. Mám hodně špatných zkušeností z různých podií. Každopádně to trvalo osm let, než k tomu opravdu došlo a já si zahrál první koncert pod taktovkou Lawrence Butche Morrisse v roce 2004. Zkoušel jsem hrát tak, aby byly gramofony rovnocenné s kontrabasem, violoncellem, saxofonem, když jsem přidával hiphop, zvuky techna, smyčky a hodně nahodilých zvuků. Ať se stane cokoli, musíš pracovat se zvukem a vytěžit z toho co nejvíc. Samozřejmě, jako v každém impro setu, jsou lepší a horší koncerty a někdy to nefunguje vůbec! Největší kompliment, co jsem kdy dostal, byl od Joëlle Léandre během zvukovky v Nickelsdorfu před klubovým koncertem ještě s Paulem Lovensem a Jean-Lucem Capozzem. Joëlle jednoduše odpojila jednu reprobednu a řekla: Všichni hrajeme akusticky, nechci slyšet tvoji hudbu stereo. Jsí jeden nástroj a jeden zdroj zvuku a tak slyším, co hraješ.“

www.konfrontationen.at

*Hans Falb a jeho štáb
na Konfrontationen*



Hyperrealista Noah Creshevsky

Newyorský skladatel, který opustil pop art ve prospěch hyperrealismu, vytvořil armádu superhráčů a studiovými metodami nutí „krovkaře“ vydávat ze sebe víc než vše, vydal koncem loňského roku u Tzadiku album *The Four Seasons* označené vydavatelem za „zvukovou historii jeho života a díla inspirovanou ideou retrospektivy.“



„To doufám! Člověk se snaží, znáte to...“ zní nejkratší odpověď v obsáhlé emailové výměně (na hranici rozhovoru a eseje), kterou jsem s Creshevským vedl, jediná odpověď kratší než otázka: nemohl jsem se neotázát, zda se v jeho díle jedná o konec jedné éry či začátek něčeho nového.

Sedmačtyřicetiminutové album rozdělené do čtyř ročních období a tří interludií je pro Creshevského typickou, pečlivě zkonstruovanou elektroakustickou směsí živých nástrojových partů, elektroniky, nalezené hudby i samplů nahraných instrumetalisty podle skladatelových instrukcí. Název alba — *Čtvero ročních období* — je vypůjčený, samotná hudba neskrbí citacemi, stylovými aluzemi a do nových kontextů zasazených fragmentů starších Creshevského děl.

„[Ten název] je součástí mého zvyku samplovat (hudbu i její jména) a zároveň komentářem k našemu kolektivnímu vlastnostem kulturní a historické minulosti,“ vysvětluje skladatel, jehož předchozí tzadikovský titul nese název *Soumrak bohů*. Creshevsky se narodil v roce 1945, studoval kompozici u Nadji Boulangerové v Paříži a Luciana Beria na Julliard School. Od roku 1966 působí v New Yorku, o pět let poz-

ději začal skládat elektronickou hudbu a brzy si začal uvědomovat její výlučnost a specifické vyjadřovací možnosti. Elektroakustická hudba v jeho podání znamená především výrazné rozšíření zvukové palety, s níž lze pracovat, a možnost komponovat party, jejichž náročnost je za hranicemi lidských možností.

Skvělé popartové výkony

„V sedmnácti jsem se poprvé setkal s pop artem,“ napsal mi. „Tento styl výtvarného umění mě okamžitě začal přitahovat a vzpomínám si, že jsem si říkal, že jeho estetika pro mě bude mít celoživotní význam. Moje text-soundové skladby z let 1973 (*Broadcast*) až 1986 (*Foto-Musik 2: Diva*) blízce souvisejí s pop artovým vnímáním. Po roce 1986 už jsem žádný text-soundový kus nesložil a nevidím žádnou souvislost mezi pop artem a svou hudbou po roce 1986.“

Poslouchat starší položky Creshevského diskografie je vskutku zážitek zcela odlišný od poslechu alb a skladeb vzniklých v tomto tisíciletí. Příkladem budiž kompilace *The Tape Music of Noah Creshevsky 1972–1992* (EM Japan), na níž se posluchači dostane po-

řádné dávky zvukových koláží, pro jejichž označení neváhám použít termíny abstraktní hiphop a plunderfonie. Útržky muzaku se divoce střetávají se syntetickými bicími, mluveným slovem v podobě fragmentů zpravodajství, či téměř filmovými ruchy, v jiných skladbách již ale cítíme, že Creshevsky tento svět opouští ve prospěch méně extrovertních, o to však sofistikovanějších kompozic znějících na první poslech jako komorní hudba pro živé hráče. Až při pozornějším zkoumání zjistíme, že nástroje se objevují, mizí a vrství „neživým“ způsobem, hlasy jsou manipulovány. Zpěváci a dechaři se nenadechnou, houslisté mají podezřele mnoho prstů a strun... „Skvělé výkony,“ opakuje smyčka mužského hlasu ve stejnojmenné, poněkud jízlivé skladbě *Great Performances*, čím jsou Creshevského skladby ale mladší (a jejich autor starší), tím více z nich cítíme klid, sebejistotu vážnost, odplouvání potřeby manifestovat a omlouvat používanou techniku. Ostatně, Creshevsky není sám: ze samplů zvuků běžných hudebních nástrojů svá díla komponuje třeba i Phill Niblock. A kdybychom se vydali mimo rámec „vážné hudby“, narazili bychom na věrozvěsta samplingu Yoshihida Otoma (slyš jeho nejlepší sestavu, skupinu Ground-Zero) a další myriádu jmen.

Creshevsky svou hudební metodu označuje pojmem *hyperrealismus*, který je spojován především s malbou „věrnější než fotografie“ (a tudíž vlastně nereálnější například co do práce s hloubkou ostrosti). Creshevsky ale doplňuje, že „podle Wikipedie se termín hyperrealita vztahuje i k filozofii, sociologii, matematice, výtvarnému umění a hudbě“ a odkazuje k heslu Hyperrealism (music) tamtéž: Hyperrealismus je termín, který vytvořil skladatel Noah Creshevsky za účelem popisu hudebního jazyka své kompoziční estetiky a kompoziční estetiky svých kolegů. Creshevsky tento jazyk definuje slovy Hyperrealismus je elektroakustická hudební řeč vytvořená ze zvuků nacházených v našem sdíleném životním prostředí („realismus“) a manipulovaných způsoby, které jsou nějakým způsobem přehnané nebo přemrštěné („hyper“).

„Když jsem termín hyperrealismus začal používat v souvislosti s hudbou, byl jsem si vědom, že již je zavedenou součástí slovníku výtvarného umění. Poprvé jsem jej použil v poznámce svého CD *Hyperrealism, Electroacoustic Music by Noah Creshevsky* vydaného v roce 2003 u Mutable Music. Od té doby má definice nedošla širšího přijetí. Aby k tomu došlo, musela by být její platnost rozšířena i na díla jiných skladatelů 20. a 21. století a na některou hudbu z mnohem vzdálenější minulosti.

Hudba Conlona Nancarrowa pro pianolu jasně ukazuje možnosti dobře známých hudebních nástrojů dovedených za (hyper) hranice možností lidské anatomie. Nancarrow zemřel dřív, než jsem termín hyperrealismus začal používat, takže netuším, zda by se mu jeho užití v souvislosti s jeho dílem zamlouvalo nebo ne.

Znám skladatele písňící hudbu, která se mi zdá být ovlivněna hudebními koncepcemi, jež spojují s hyperrealitou, nejsem si ale jistý, zda nějaký žijící skladatelé — kromě mě — tento termín v souvislosti se svou hudbou použili.

Zavést pro již existující termín nebo pro termín se zavedenými definicemi v mnoha dalších oblastech, jako je malba a filozofie nový význam, je výzva. Vyžaduje to čas a potvrzení platnosti ze strany dalších skladatelů i kritiků a muzikologů.

Myslím, že je prospěšné zkoumat hudbu minulosti a hledat v ní spojení, která byla dosud přehlížena nebo nedoceněna. Latentní nebo aktivní hyperrealitu nalezneme v Chopinových *Etudách*, Paganiniho virtuózní hudbě pro hous-

le či téměř v každé klavírní skladbě od Liszta. Technicky nejnáročnější hudba těchto skladatelů jako by vyžadovala nadlidské hráčské schopnosti.

Jiné skladby — jako například ty oslnivější z cembalových sonát Domenica Scarlattia a ta nejnáročnější klavírní hudba od Rachmaninova a Ravela — se hyperreálné interpretaci přímo nabízejí. Zdánlivě nadlidské, ve skutečnosti ale lidské interpretace se postupem let staly čím dál běžnějšími, neboť mladí interpreti usilují (často s velkým úspěchem) o překonání technického umu svých vynikajících předchůdců.

Muži a ženy sice možná stojí o něco níž než andělé, toto biblické hodnocení ale nikomu nebrání stoupat k výšinám. Jednou z možností honby za nadlidským jsou hudební nahrávky.

Hyperrealismus v hudbě otvírá dveře pochopení některé minulé i současné hudby způsoby, které mohou být zkoumány, analyzovány a rozvíjeny mnohem více lidmi, než jsem já sám.“

Z výtvarných konotací termínu, jímž označuje svou hudbu, si Creshevsky patrně nedělá těžkou hlavu: „Poslouchám obrovské množství hudby, která není nijak ovlivněna výtvarnem. I tam, kde jsou při definici hudby a výtvarného umění používány paralelní termíny (romantismus, impresionismus atd.), je nesnadné vést spojnici mezi hudební skladbou a výtvarným dílem. Je pravda, že člověk velmi dobře slyší a téměř vidí Adamův pád v Bachově *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* a v Debussyho *La cathédrale engloutie* (Potopené katedrále) cosi vyrůstá z hlubin moře, ale ne být srozumitelnosti těchto názvů, naše vizuální a narativní asociace by byly čistě osobní. Stupnice a melodie stoupají a klesají, ale Adam padá a katedrála vyrůstá jen v říši asociací. Hudba bez názvu či bez textu nedokáže nic vyjádřit s absolutní jistotou. Hudba může být — a často je — expresivní, ale není možné říci, co přesně vyjadřuje.

Mým hlavním zájmem je *absolutní hudba*, která není o ničem jiném než o sobě samé. Absolutní hudba stojí v kontrastu s *programní hudbou*, která je založena na mimohudebním významu, například na příběhu.“

Malý velký hráč

Creshevského hyperrealismus se dělí do dvou kategorií: hyperrealismus coby rozšíření zvukové palety a hyperrealismus coby rozšíření hráčských schopností a technik prostřednictvím možností nahrávacího studia.

Prvně jmenovaný úzce souvisí s již zmíněným pop artem a světem plunderfonie pracujícím s výpůjčkami z v podstatě nekonečného vesmíru existujících nahrávek. To s sebou samozřejmě nese právní rizika, proto Creshevsky volá po změně autorského zákona. „Bylo by etickou a kulturní tragédií, kdyby skladatelům nebylo dovoleno zachycovat zvuky světa,“ píše v roce 2004 na konci eseje *When drawing from preexisting works, how do you balance legal and moral obligations with the potential to create new art?* Těmito zvuky světa míní používání hudebních ready-mades a sampleů — terénní nahrávky nikdy „nelovil.“

„Kdykoliv je to možné, snažím se získávat hudební materiál od živých hráčů. Tam, kde jsem si „přisvojil“ hudbu ‚anonymních zdrojů‘, zachovávám jejich anonymitu. Je špatné (a nelegální) těžit z plodů cizí práce, aniž by byla kompenzována. Mým řešením, jak čelit pokušení při získávání zvuků pro mou hudbu je pořídit si cokoli, co mohu, legálním způsobem, používat opravdu velice krátké fragmenty vypůjčeného materiálu a nezmiňovat jména mých anonymních přispěvatelů.

Ve světě současné hudby a umění jsem velice malým hráčem. Mé hotové skladby jsou na hony vzdáleny výchozím zdrojům, které jsou při jejich psaní dekonstruovány, manipulovány a rekonstruovány. Díky štěstí, neškodným záměrům a laskavosti cizích lidí mohu tvořit hudbu, aniž bych byl nucen utrácet čas, energii a peníze, jež nemám, v bitvě o duševní vlastnictví. Tahle bitva musí být svedena někde jinde, nejlépe tam, kde jde o víc a obě strany sporu mají větší schopnost dovést případ k revizi existujících zákonů.“

Druhá odnož Creshevského hyperrealismu operuje s pojmem *superhráč* — *superperformer*. Jde v první řadě o manipulované nahrávky instrumentálních partů, jejichž kombinace jsou nehratelné, Creshevsky jejich možností ale domýšlí mnohem dále.

„Když jdeme na klavírní recitál, víme, že [...] uslyšíme klavírní hudbu — nic víc, nic méně. To jsou společenská a ekonomická fakta koncertního života. Nikdo tam nepříjde s virblem a trumpetou, aby ozdobil poslední dva takty klavírní sonáty. Není to možné dramaticky ani ekonomicky. Mohl by to být skvělý závěr, jenomže musíme zaplatit hráče a pak se celou dobu, až na ty dva takty, dívat, jak sedí na straně pódia.

Hudba, to není jen zvuk. Pokud toto médium toužíte hlouběji pochopit, je nezbytné nutné přijmout tuto sku-



tečnost. Jednoduchý příklad: některou hudbu je mnohem zábavnější hrát než poslouchat. Rodina a přátelé se sejdou, aby svým milovaným zazpívali Happy Birthday. Rozkoš z jejich výkonu tkví v duchu události, nikoliv v krásě zvuku. Amatérští hudebníci mohou společným muzicírováním strávit příjemný večer, nikdo ale nečeká, že by jejich výkon odpovídal standardům ostřílených profesionálů, kteří touž hudbu předvádějí na velkých scénách renomovaných koncertních síní.

Často je mnohem zábavnější improvizovat než slyšet výsledek těchto improvizací.

Uvádím zde příklady Happy Birthday a amatérského muzicírování, abych předestřel myšlenku, že hudbu je někdy zábavnější hrát než poslouchat.

Živá hudba nabízí jedinečné vzrušení, které nemůže být zachyceno na nahrávce, nahrávky ale zase nabízejí svobodu, která v koncertním prostředí nemůže být zopakována. Veškerá hudba — včetně nahrávek gregoriánských chorálů či nejstarší hudby, která existuje v té které společnosti kdekoli na světě — se po nahrání stává hudbou elektronickou. A existují tisíce důvodů, proč by skladatelé nové hudby měli prozkoumávat bohatství možností nabízejících se každému, kdo skládá novou hudbu. Pokud někdo složí klavírní kus

určený ke koncertnímu provedení, nemůže do ní kvůli efektnímu finále přidat trumpetku a bubínek. Na druhou stranu není nijak složité ani výstřední cáknout to či ono tu a tam v rámci nahrávky.

Když ve filmu prosvítí auto s houkající sirénou a svítícím majákem, nikdo se nepozastavuje nad tím, že je v tom filmu jen na pár vteřin. Taková auta nesmějí být součástí koncertního zážitku, nahrávka ale NENÍ koncertním zážitkem. Pouze se tak tváří a není pro posluchače vždycky lepší ocitnout se uprostřed CD, které se tváří jako koncert. Ty dvě věci se liší víc, než by se na první poslech zdálo!”

Domácí poslech

Koncertní provoz na scénách „nepopové“ hudby Creshevského naplňuje skepsí — posluchačů ubývá a nezdá se, že by se to do budoucna mělo změnit. Přestože preferuje práci ve studiu, složil „určité množství *synchronismů* pro živé hráče a přednatočený zvuk. Živá provedení těchto kusů spočívají v tom, že se hudebníci synchronizují s přednatočenou zvukovou stopou. Tyto skladby byly předvedeny živě na mnoha koncertech a vyšly i na CD u Mutable Music, EM Japan a Tzadiku.

[I] moje elektronická hudba je někdy předváděna na koncertech. Takové podniky se provozují od samého počátku elektronické hudby. Člověk při nich většinou kouká na publikum, které je poněkud nesvé a cosi hledá v černých tvářích reproduktorů postavených na pódiu. Za ideálních podmínek máte k dispozici zvuk velkého sálu a možnost slyšet skutečně prvotřídní aparaturu! Moje hudba je ale, celkově vzato, určena k domácímu poslechu.”

V době, kdy hudebníci, kteří desítky let nevyšli z domácích studií, vyrazí na turné, protože prodejem desek se živit zkrátka nedá, je Creshevského realistický postřeh o návštěvnosti koncertů o to bolestnější. Svěřuji se mu s domněnkou, že tato situace je důvodem, proč se tolik hudebníků utíká k improvizaci — mají zkrátka najednou více koncertních možností, víc skupin/projektů, v jejichž rámci se realizovat, větší možnost ze svého hraní nějak vyžít. Každý improvizací koncert je navíc z podstaty věci exkluzivní — nepomohlo by přijetí možností improvizace i akademickému koncertnímu provozu?

„Nějak vyžít — to je přece tak daleko od základních lidských práv zahrnujících [právo na] jídlo, oblečení, přístřeší, zdravotní péči a další. Zda je hudba zce-

la zapsána nebo improvizována je mnohem méně důležitou otázkou než míra nezaměstnanosti, finanční a emoční nejistoty a propast rozdělující ty, kteří mají dost, ty, kteří mají příliš, ty, kteří mají až příliš, ty, kteří mají málo, skoro nic a vůbec nic. Tyto zásadní disproporce jsou vůči silám notace, improvizace nebo samotného hudebního média zcela imunní! A improvizace, náhodné postupy, serialismus (a další) jsou platné hudební postupy dostupné všem, kdo si dovedou podmanit jejich možnosti.”

O to, aby Creshevského do detailu promyšlenou, přitom neskonale hravou a pestrout hudbu bylo možné doma poslouchat, se vedle Tzadiku a Centaur Records (po třech albech) stará především již zmíněný Al Margolis a jeho značka Pogus. V roce 2011 u ní Creshevskému vyšlo poměrně komorní album *Rounded with a Sleep*, kolekce skladeb, v nichž se *superperformeři* neshlukují do ansámblů, ale vystupují „sólově”. O tři roky dříve se Creshevsky u Pogusu uvedl split albem *Favorie Encores*, na němž se jeho skladby střídají se skladbami Margoliseva alter ega If, Bwana pracujícího často stejnou metodou rozvíjení a vrstvení zvuků jediného hráče.

„Al Margolis je skutečný hrdina naší doby! Obdivuji jej po osobní i profesní stránce. Nicméně si nemyslím, že by si naše skladatelské metody a jejich výsledky byly hudebně kdovíjak podobné. Album *Rounded With a Sleep* vzniklo s myšlenkou, že naše vzájemně kontrastující styly dají vzniknout pestré a uspokojivé desce. Naše spojení tedy bylo založeno spíše na kontrastu než na podobnosti.

K tomu mohu dodat, že podobnost téměř čehokoli v čímkoli se velice přeceňuje. Před mnoha lety jsem se účastil kurzu formy a analýzy u Virgila Thompsona (který se stal mým blízkým přítelem a silně mě v životě ovlivnil). Požádal třídu, aby vysvětlila, jak spolu souvisí první preludium a první fuga z první knihy Bachova *Dobře temperovaného klavíru*. Všichni jsme se div nepřetrhli, abychom našli jakékoli sebe-drobnější motivické souvislosti. Každý sebemenší střípek zkušenosti a naděje byl vynaložen na cosi, co se jevilo být pěknou fuškou (přínejlepším) nebo beznadějným snažením (přínejhorším). Nakonec se Virgil zasmál a prohlásil: „Spojuje je kontrast.” Virgil rozpletl gordický uzel způsobem, jakým je třeba jej rozplétat: prosekat se mlhou a objevit jednoduchou otázku s jednoduchým, přesným řešením.”

kulturní čtrnáctideník A2

32 STRAN ČERSTVÝCH INFORMACÍ Z KULTURY, POLITIKY A SPOLEČNOSTI
KRITICKÝ NÁHLED / NEVÍDANÝ AUTORSKÝ OKRUH / JASNÉ A NEOTŘELÉ NÁZORY / ČTENÍ PROTI PROUDU

ZVÍŘE
NIKDY NESPÍ

HUDBA

FILM

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

LITERATURA

BELETRIE A POEZIE

DIVADLO

ESEJ

FILOZOFIE

ARCHITEKTURA

SPOLEČNOST

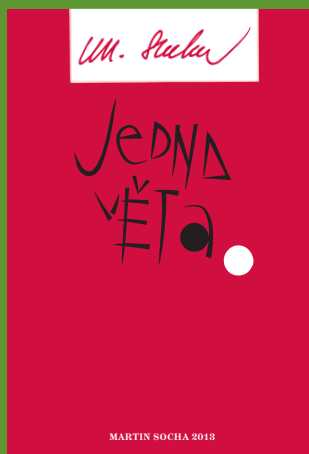
KULTURNÍ POLITIKA

KAUZY

koupíte v trafikách a všech dobrých knihkupectvích,
informace o předplatném naleznete na www.advojka.cz

REVOL
VER
REVUE

ZVLÁŠTNÍ ZACHÁZENÍ – největší masová vražda čs. občanů
Gaudé – OTROKÁŘSKÁ KREV / anketa, rozhovor – HEJDA
NĚMCOVÁ (*14. 1. 1934) / PROVAZOCHODCI – Nováková
Kolmačka, Murrer – POEZIE / Bořkovec, Iljašenko – PRÓZA
ATAK – portrét / PLASTIKY – Immrová / ATELIÉRY – Pivovarov
ROZHOVOR A KRESBY – Vošický / Haloun – KNIŽNÍ EDICE
Kritický COULEUR / + PŘÍLOHA – JEDNA VĚTA – SOCHA



zdarma kniha
JEDNA VĚTA.
Martin Socha



K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5,
Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na webu: www.revolverrevue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.

Michael Gordon

Najít ty správné otázky

Jedné listopadové noci v roce 2000 se v sále pražského divadla Archa shromáždili vytrvalci, aby v rámci festivalu Maratón nové hudby vyslechli koncert souboru Icebreaker. Na jeho programu byla jen jedna skladba, *Trance* Michaela Gordona, a její hypnotické rytmy a složitě se proplétající melodické modely v podání amplifikovaných nástrojů s bicími a baskytarou uvedly publikum v popůlnočním sále skutečně do transu. Byla to ukázka, jak v hudbě udržet fyzický účinek bez nutnosti jejího zjednodušování.

Michael Gordon se narodil v roce 1956 a dětství prožil v Nikaragui. Jeho hudební vzdělávání ovlivnilo stejnou měrou klasické studium na Yale a působení v kapelách tehdejšího rockového podhoubí. K provádění vlastních skladeb založil nejprve ansámbl Michael Gordon Philharmonic a později společně se skladatelskými kolegy Julií Wolfe a Davidem Langem Bang on a Can. Průlomovou skladbou Gordonovy skladatelské kariéry byla *Yo Shakespeare* (1992) míchající elektrickou kytaru s akustickými nástroji a tanečními rytmy, které jsou ovšem poskládány do hutné polyrytmické sítě. Michael Gordon stále v jistém smyslu rozvíjí dědictví minimalismu, jeho zájem o rytmickou pravidelnost a energii. Zatímco pro mnoho epigonů minimalismu sloužily skladby Philipa Glassa či Stevea Reicha jako alibi pro návrat k jednoduchosti a líbivosti, Michael Gordon si hraje se zahušťováním hudby v rytmu i harmonii a minimalistickou přímocí udržuje těsně na hraně, kdy ji posluchač ještě cítí.

S Julií Wolfe a Davidem Langem se také několikrát pustili do společného komponování, jehož výsledkem je několik děl, většinou různých podob hudebního divadla. První z těchto společných kompozic byla opera *The Carbon Copy Building* (1999), následovalo „oratorium“ *The Lost Objects* (2000) a *Shelter* (2005). Michael Gordon často spolupracuje s divadelními, tanečními či filmovými tvůrci, například s režisérem Billem Morrisonem na filmu *Decasia* (2001). V tomto projektu — inspirovaném zvláštními obrazovými kvalitami starých a rozpadajících se filmových negativů — Michael Gordon nechal přeladit některé nástroje o kousek nad či pod běžné ladění a sám hudbu popisuje slovy: „Je to jako když vyhodíte pět klavírů z okna bytu v pátém patře a pak jdete a na všechny najednou hraje.“

Bang on a Can se od svého založení v roce 1987 rostla z festivalu pořádaného partičkou kamarádů v zásadní kulturní instituci, která umožňuje provádění nových skladeb skrze The People's Commissioning Fund, a sérii vzdělávacích programů. V roce 2005 natočili Bang on a Can společně s Ivou Bittovou album *Elida*. Michael Gordon přijal místo v porotě letošního ročníku soutěže Nuberg, v níž se rozhodovalo mezi šesti skladbami, které u mladých tvůrců objednal orchestr Berg.

Skladatel Michael Gordon je jedním ze zakladatelů amerického sdružení Bang on a Can, což je zároveň ansámbl na pomezí rockové kapely a komorního souboru, skupina skladatelů a síť určená k propagování a provozování soudobé vážné hudby. Kromě festivalů organizuje také sbírky na objednávání nových skladeb, vydává nahrávky organizuje pedagogické projekty pro mladé hudebníky.





SHOES ARE BORING
WEAR SNEAKERS

THE CONVERSE CHUCK TAYLOR ALL STAR TIE-DYE SNEAKER

CONVERSE



Téměř před třemi desetiletími jste v Bang on a Can vytvořili novou hudební platformu a kolem ní se začalo formovat nové publikum. Vaše organizace spojila soudobou vážnou hudbu se strategiemi populární hudby. Co představovalo největší problém v době, když jste s těmito snahami začínali?

Na začátku osmdesátých let byl New York městem plným příslibů, ale chybělo tu publikum. Julia Wolfe, David Lang a já jsme si přáli, aby se hudba stala součástí diskuzí. Problémem bylo, že se poselství hudby nedostávalo k lidem, kteří se zajímali o kulturu. Tato situace byla výsledkem mnoha let, během nichž byla oficiální hudební scéna pod silným vlivem evropské hudby, která se v Americe nikdy pořádně neuchytila. Ačkoliv v New Yorku existovala velice živá scéna takzvaného downtownu, která připomínala to, co se v současnosti děje v Brooklynu, byla to scéna, na níž fungoval každý na vlastní triko. Neexistovala infrastruktura, nebyly zdroje financování, a vlastní hudbou nebylo kam jít, jediné zaměřit do zahraničí.

Pohybujete se mezi hudebníky, orchestry a festivaly jak v Evropě, tak ve Spojených státech. Vidíte mezi Evropou a Amerikou nějaký rozdíl pokud jde o přístup k soudobé hudbě?

Amerika nemá dějiny umění podobné těm evropským, takže tady nebudete nějakého skladatele vážné hudby a dokonce ani skladatele jazzového, jenž by byl všeobecně známý. Mohl byste namítnout, že Charles Ives, Aaron Copland, John Coltrane nebo Miles Davis jsou přece známí všude, ale průměrný student střední školy nebude znát žádné z těchto jmen. Možná měli nějakou hodinu hudební výchovy, kde se jim učitel zmínil o Bachovi nebo Beethovenovi. Takže odlišnosti evropského a amerického přístupu k hudbě mají kořeny už tady.

Ne snad, že by byli Evropané vůči nové hudbě otevřenější, ale je to součást jejich historie. Navštívil jsem festival v Basileji a na zahajovací koncert přišel švýcarský premiér a pronesl řeč o tom, jak je skvělé, že tu mají festival, kde jsou samá nová díla. A byl jsem na zahájení Holland Festivalu v Amsterdamu a tam přišla královna.

Jako porotce soutěže Nuberg jste vyslechl několik skladeb mladých českých skladatelů. Je možné v nich najít nějaký společný rys? Něco, co by prozrazovalo jejich "českost". Myslíte, že je vůbec možné hledat v hudbě něco jako národní charakter?

To, co nazýváte národní identitou, může být možná styl nebo móda,

nejsem si jist. Není to otázka, na niž bych dokázal najít jasnou odpověď. Může se skutečnost, že se skupina lidí věnuje stejné činnosti — tedy komponování — v jedné části světa, nějak odrazit ve výsledku jejich práce? Někdo by mohl říct, že se národní identita projevuje používáním prvků regionální a lidové hudby, ale já si myslím, že to je spíš otázka stylu.

Dnes představuje soudobá hudba zdánlivě naprosto otevřené pole bez estetických, stylových nebo technických mantinelů — alespoň na první pohled. Myslíte si, že pro generaci dnešních mladých skladatelů je těžší najít svůj styl, když nemají proti čemu by se ve své tvorbě vymezovali?

To nám odhalí jedině čas. Já jsem jako skladatel vyrostl mezi dvěma velice rozdílnými generacemi: Jednou, která viděla jedinou hodnotu v revolučních změnách, a druhou, která je velice spokojená se současným stavem. Pohodlí a status quo je asi trendem současnosti. Ale lidé se nakonec začnou nudit a s tím se začne také znovu měnit hudba.

Je nějaká rada, kterou byste dnešním studentům kompozice dal?

Co chcete dělat? Jaký účel má hudba, kterou píšete? S čím jste v hudebním



světě nespokojení? Existuje hodně dobrých otázek, které by si mladí skladatelé měli klást.

A jaký účel by tedy soudobá hudba měla podle vás mít?

Je zajímavé, že lidé mají ohledně hudby, kterou mají či naopak nemají rádi, velice silné názory. Zároveň ale v obchodech, letadlech a hotelech společnosti pouští svým zákazníkům nudnou hudební kulisu a nikomu to nevadí. V posledních třiceti letech prošel hudební vkus značným vývojem, ale řada umělců tvořících uměleckou hudbu je, jak se zdá, spokojená s existencí na okraji zájmu. Myslím, že to se brzy změní.

Vaše hudba je občas škatulkovaná jako postminimalistická, narazil jsem také na termín "totalistická". Znamenají pro vás tyto nálepky něco?

No, vlastně se považuji za minimalistu.

Ve vaší hudbě se setkáváme s bohatou zvukovou paletou rozšiřovanou přeladováním nástrojů nebo elektronikou. Ovšem ve skladbě Timber, která nedávno vyšla na CD, používáte jako nástroje jen šest velkých kusů dřeva a na připravované nahrávce zase najdeme skladbu pro sedm fagotů. Začalo vás nyní více zajímat zkoumání jedné zvukové barvy?

Spíše než o jeden určitý zvuk jde a redukování myšlenek. Komponovat jsem začal na začátku osmdesátých let, po vlně velkých minimalistických děl předchozích dvou desetiletí. Můj záměr se tehdy stočil k rozvíjení, doplňování, natahování, překrucování a dobarvování impulsů, s nimiž ta první minimalistická vlna přišla. Po třiceti letech rozšiřování palety jsem se obrátil zpět k minimalistickému repertoáru. Ve skutečnosti je to jen pár kousků. Když si představíte hudbu baroka, máte doslova desítky tisíc kompozic, množství, které nikdy nemůžete přehrát ani si poslechnout. A vedle toho minimalismus, kde základní myšlenkové procesy zastupuje jen hrstka skladeb. A tak jsem začal znovu přemýšlet nad myšlenkovou úsporností a nad architekturou zvuku. Objednávkou skladby Timber jsem dostal s podmínkou, že má jít o hodinovou skladbu pro šest hráčů. V hlavě se mi objevila představa pódia zaplněného bicími nástroji. To je velice evropské, ne? Často se snažím pracovat proti prvním impulsům a stavím sám sebe záměrně do nepohodlných situací. Kladením vhodných otázek se mohu nasměrovat na cestu, jež mě dovede k dobré odpovědi. U skladby Timber jsem se na počátku rozhodl dát každému perkusistovi jen jeden nástroj vydá-

vají jen jeden zvuk. Jak by takový nápad mohl fungovat hodinu? Nemyslel jsem si ani, že bych mohl najít uspokojivou odpověď. Se souborem Mantara Percussion jsem tady v New Yorku strávil dost času prověřováním různých špatných nápadů. Pak jsem zůstal u dvou parametrů, které zaujaly mou pozornost: pohyb zvuku od vysokého rejstříku do hlubokého a pohyb zvuku po kruhu v prostoru. To byly výchozí myšlenky, s nimiž jsem začal pracovat. Ozvučená prkna, zvaná také „simantras“, byly nápadem Fedora Teunisseho ze souboru Slagwerk Den Haag. Už jsem měl napsaných patnáct nebo více minut, ale stále se mi nedařilo najít správný zvuk. Chtěl jsem tuto kompozici vytrhnout ze světa klasických bicích nástrojů — bubnů, činelů, snadno rozpoznatelných zvukových barev. Chtěl jsem přijít na zvuk nespojený s tolika asociacemi, jenž bychom mohli poslouchat čerstvými ušima.

Podobný proces jsem podstoupil, když jsem začal pracovat na skladbě Rushes, která je napsána pro sedm fagotů. Od počátku jsem řešil důležitou otázku: Jak přimět sedm fagotů, aby nezněly tak, jak bych si představoval, kdyby mi někdo řekl, že uslyším skladbu pro sedm fagotů? Všichni známe fagot a všichni víme, jak zní. V tom je skryta velká zátěž.

Divocí intelektuálové

Cassiber: The Cassiber Box 1982–1992

ReR Megacorp (<http://www.rermegacorp.com>)

Německo-anglická skupina Cassiber, již lze bezesporu považovat za jednu z nejdůležitějších a nejvlivnějších skupin avantgardního rocku a zároveň jeden z emblémů hnutí „Rock v opozici“, se po dlouhém čekání dočkala zaslouženého pomníku v podobě boxu, který však byl vydán až dvaadvacet let po zakončení činnosti kapely. Bez nadsázky lze říct, že ačkoliv Cassiber v mnohém navazovali na předchozí aktivity svých členů Chrise Cutlera, Heinera Goebbelse, Alfreda Hartha či Christopha Anderse z pomezí jazzu a rocku (Art Bears, Henry Cow či News From Babel v případě Chrise Cutlera), tak i úderné levicové dechovky Sogenanntes Linksradikales Blassorchester, v níž vystupovali všichni tři němečtí hudebníci s eislerovským repertoárem nebo sofistikovanějšího projektu Goebbels & Harth s přesahy k soudobé hudbě, teprve jejich propojení přineslo novou energii a podobu dříve spíše latentních prvků. Zatímco těžištěm předchozích projektů byl jazz a rock a angažované brechtovské písně, skupina Cassiber, která pracovala v průběhu desetiletí své existence v kumulativních obdobích s dlouhými přestávkami, rozšířila svůj hudební svět ještě o další teritoria.

____ Základem boxu je nové vydání čtveřice studiových alb *Man Or Monkey*, *Beauty And The Beast*, *Perfect Worlds* a *A Face We All Know*, která se však již svého vydání na CD dočkala, ačkoliv je po mnoho let beznádejně vyprodána. Nepochopitelné je, že se vydavatel a zároveň jeden z členů Cassiber, Chris Cutler, rozhodl do jinak vyčerpávajícího edičního počínu nezařadit živý koncert z Tokia a remixy od Ground Zero, neboť by bylo možné mít všechna alba rockových opozičníků pohromadě. I když je *Live in Tokyo* stále k mání, jeho absence v tomto důstojném bilančním počínu postrádá veškerou logiku.

____ Bonus zde představuje nejen obsáhlý booklet s texty a dosud nepublikovanými fotografiemi hudebníků, plakátů a verzí obalů, ale hlavně tři disky mapující dosud málo známé podoby tvorby inovativní kapely. DVD zahrnuje dva filmové záznamy z koncertů ve Frankfurtu nad Mohanem a Sao Paula a dokumentární snímek z nahrávání posledního studiového alba *A Face We All Know* v roce 1989 ve východním Berlíně.

____ Oba koncerty ukazují schopnost skupiny přesně míchat živé nástroje v labyrintických a stylově velmi heterogenních kompozicích s důležitou elektronickou

složkou, již představují jak klávesy, tak i sample ještě v analogovém formátu, jejichž původní zvuk a identifikovatelný charakter je často rozpoznatelný i přes manipulaci s nimi či minimální stopáž. Další z disků s názvem *The Way It Was* přináší odlišné (studiové či rozhlasové) verze již známých skladeb v poměrně surových anebo živě hraných podobách, které se vykazují půvabem rozpracovaných verzí, okleštěnějších, ale o to extrémnějších koncertních variant, které slouží jako důkaz nebývalého potenciálu této radikální skupiny. Posledním z trojice je disk zasvěcený vedlejším projektům a spolupracím, jejichž dávnější a neúplná vydání dnes patří ke sběratelským raritám — jedná se o projekty Cassix a Duck and Cover, v nichž citelně chybí přítomnost zpěváka a kytaristy Christopha Anderse, ale nahrazují jej další hudebníci. Duck and Cover lze považovat za jednorázový avant rockový a jazzový all stars band, v němž kromě trojice z Cassiber vystupovali Fred Frith, Dagmar Krause, Tom Cora a George Lewis, aby dali vzniknout projektu bližšímu předchozí skupině Art Bears, tentokrát však s repertoárem povětšinou od tandemu Bertold Brecht a Hans Eisler. Cassix zase nabízí hudbu rámcově bližší tvorbě



Cassiber, kde ovšem funkový groove a jazzrocková údernost nahrazují plunderphonické koláže a ostré zlomy ve stavbě skladeb ústředního projektu.

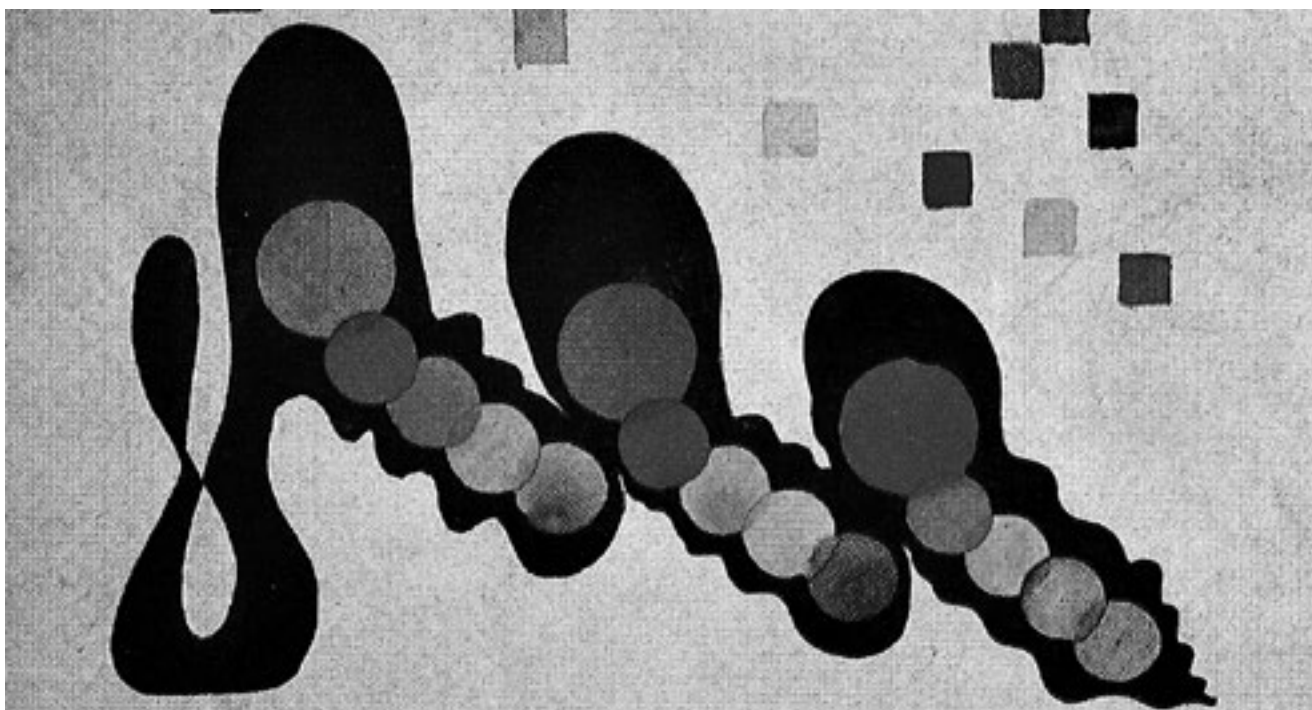
Hudební gesto Cassiber ukazuje všechny elementy ve struktuře jako rovnoprávné — fragment nahrávky Arnolda Schönberga, Marie Callas, africké lidové hudby nebo hip hopových beatů je zde v rámci kompozice stejně podstatný jako organická a neustále se variující Cutlerova hra na perkuse, Andersovo skandování či deklamativní projev nahrazující melodický zpěv či jeho punkem, noise rockem a no wave ovlivněná hra na kytaru, Goebbelsova hra na klávesové nástroje a syntezátory nebo Harthova hra na trubku a saxofon. Ovšem i tyto nasamplované útržky cizích děl zde nefungují jako jasné referenční, intertextuální odkazy s konkrétní vazbou k textům, které mají kromě svého výrazu jiný kulturní či politický význam než čistě zvukový.

Stylová proměnlivost zahrnující výboje k jazzu, free jazzu, soudobé kompozici, punku, popu i funku, krautrocku, lidovým písním, ale i mash-upu či rozhlasovým kolážím a neustálé sklony ke zvrátům v tempu, či pouhým náznakům melodií, které i ve své spíše skicovitě podobě mají rozhodně písňový a hitový potenciál, je hlavním znakem projektu Cassiber. Těžko však o většině tracků lze hovořit

jako o písních, ač mnohdy paradoxně naplňují písňovou formu takřka beze zbytku, tedy nahlížíme-li na skladby z ptáčích perspektiv. Na to je jejich kaskádovitá a pobořená struktura plná odboček, propadů, bludných stezek s množstvím navrstvených elementů patrně bližší soudobé kompozici než jasně čitelné rockové písni. Ovšem i přes jisté sklony k intelektuální sofistikovanosti a zálibě v citacích plejády hudebních děl z různých kontextů i sklonům ke kontrolovanému tvaru (což se týká i poměrně divokých koncertů) má hudba této levicové úderky značný náboj, dravost a nekompromisní energii. Nic zde však neplatí úplně — ač jsou jednotlivé opusy ohnisky mnoha stylů a průměty velké hudební kultury všech hudebníků, mají punkovou razanci; ač mají leckteré tracky chytlavý potenciál, veškeré melodie jsou spíše metonymické povahy a kapela je raději opouští v zárodku či je při repetici rozměšňuje, než aby podlehla možné líbeznosti nebo přímočarosti. Ačkoliv byla skupina hudebníků jasně politicky angažovaná a patřila k tzv. spontánnímu hnutí, vytvářela hudbu spíše pro intelektuály než běžné účastníky protestních rockových skupin, nekulí levicové proletáře.

Čtveřice (v případě posledních dvou studiových alb trojice bez Alfreda Hartha) sice působila v desetiletí 1982–1992, otisky její hudby lze vystopovat i v dalších aktivi-

tách jejích členů, a to zvláště v případě perkusisty Chrise Cutlera nebo multiinstrumentalisty Heiner Goebbelse, který mnohé z kolážovitých postupů, přímých samplů či citací převedl i do své režijní praxe v divadle anebo je rozvíjel při práci nad svými tehdejšími hudebně-dramatickými rozhlasovými kompozicemi, tak i v projektech jiných hudebníků — nejdůstojnějším následovníkem byl projekt Otoma Yoshihideho s názvem Ground Zero či polská a možná že od Cassiber až příliš odvozená skupina Reportaž. Mocný vliv Cassiber lze však vystopovat v hudbě dodnes, byť se nemusí jednat o přímou vazbu. Právě Cassiber společně například s The Residents, Sun City Girls, Christianem Marclayem, The Tape-beatles či Johnem Oswaldem začali rozvíjet metody samplingu v podobě, která je dodnes aktuální, byť technologicky odlišná. Pozoruhodným jevem všech nahrávek této anglicko-německé encyklopedické úderky je, že ačkoliv byly tvořeny velmi rukodělně bez digitálních úprav a všech složitých efektů, nepůsobí nikterak archaicky, a to ani na úrovni kompozice, samotného zvuku alb nebo jednotlivých elementů. Cassiber box lze považovat nejen za vydavatelskou událost, ale hlavně za důkaz vizionářství skupiny, jejíž kompoziční i instrumentální rafinovanost dalece překračuje horizont většiny i příbuzné produkce.



Vydavatel

Hudební informační středisko, v. o. s.
Besední 3, 118 00 Praha 1
IČO 25 09 13 28, DIČ CZ 25 09 13 28
tel. +420 257 312 422

Šéfredaktor

Matěj Kratochvíl, kratochvil@hisvoice.cz

Zástupce šéfredaktora

Petr Ferenc, ferenc@hisvoice.cz

Současná kompozice

Petr Bakla, bakla@hisvoice.cz

Recenze

Jan Faix, faix@hisvoice.cz

Autoři fotografií

Seilo Ristimäki (s. 2), Maarit Kytöharju (s. 3),
Kateřina Ratajová (s. 30–33), Tina Bryson (s. 34),
Peter Serling (s. 38, 40)

Produkce a inzerce

Nina Koubová, koubova@hisvoice.cz
tel. +420 773 502 050

Informace o inzerci:

<http://www.hisvoice.cz/inzerce.html>

ISSN 1213–2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Předplatné Česko

SEND Předplatné, s. r. o., Ve Žlábku 1800/77
193 00 Praha 9–Horní Počernice
tel. +420 777 333 370, sms +420 605 202 115
e-mail predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko

Magnet Press, Slovakia, s. r. o.
P. O. BOX 169, 830 00 Bratislava
tel. +421 267 201 931–933
e-mail predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava

Radek Pokorný, psano@domraku.cz
Radek Pokorný navázal na koncepci Ditty Jiříčkové

Tisk

Tiskárna Macík, Zberazská 1128,
264 01 Sedlčany
www.tiskarnamacik.cz

Distribuce Slovensko

PressMedia, s. r. o., Liběšická 1709,
155 00 Praha 5
tel. +420 235 518 803, www.pressmedia.cz

Časopis vychází za podpory Ministerstva
kultury ČR, Státního fondu kultury
a Nadace Český hudební fond



HIS VOICE

Předplaťte si časopis HIS Voice...

Variety předplatného

Tištěná verze časopisu

roční předplatné 330 Kč
studentské roční předplatné 240 Kč

Elektronická verze časopisu

roční předplatné 290 Kč
plus zdarma bonus – online přístup
do archivu časopisu HIS Voice

Kombinované předplatné

(tištěná + elektronická verze),
roční předplatné 390 Kč
plus zdarma bonus – online přístup
do archivu časopisu HIS Voice

Časopis je dvoutýdenník –
roční předplatné představuje
6 čísel časopisu

www.hisvoice.cz/predplatne.html



13
2

Libor Pešek
Jarmila Novotná Festival
The Volánek Family



13
3

David Danel
Young Czech Conductors
Ostrava Days
Rafael Kubelík



13
4

Milan Knížák *broken music*
Pavel Haas Quartet
50 years of Music Information Centre
Miroslav Ponc's colour music

Czech Music Quarterly je časopis

o české vážné hudbě v angličtině. Přináší široké spektrum informací nejen pro odborníky, ale i pro širokou hudbymilovnou veřejnost. Nabízí rozhovory a portréty českých skladatelů a interpretů, informace o aktuálních událostech, recenze a rozsáhlejší studie od předních českých muzikologů.

Czech Music Quarterly is a magazine in English

focused on Czech classical music. Czech Music Quarterly provides a wide spectrum of information for music professionals and the general music public.

Czech Music Quarterly offers an interviews and portraits of Czech composers and performers, often with a special focus on contemporary classical music, information about current events, reviews and longer articles from leading Czech musicologists.

Czech Music Quarterly je vydáván čtvrtletně
Vychází od roku 1995
Objednávka předplatného:
Hudební informační středisko
Besední 3, 118 00 Praha 1
Email: info@czech-music.net
Web: www.czech-music.net
Vydává Hudební informační středisko
www.musica.cz

Na www.floowie.com/musica.cz si můžete snadno objednat předplatné elektronické i tištěné verze časopisu, nebo koupit jednotlivá čísla v elektronické podobě. K dispozici jsou také náhledy všech archivních čísel časopisu.

Czech Music Quarterly is published every 3 months
Since 1995
Please send orders to:
Czech Music Information Centre
Besední 3, 118 00 Prague 1, Czech Republic
Email: info@czech-music.net
Web: www.czech-music.net
Published by Czech Music Information Centre
www.musica.cz

At www.floowie.com/musica.cz you can easily order electronic or printed subscriptions, as well as purchase separate electronic issues. A preview of all archived issues is available too.

PREMIÉRY NA PRAŽSKÉM JARU 2014

Design © ReDesign 2014

69th International Music Festival

f

69. mezinárodní hudební festival



15/5

Adam Skoumal

Roman Patočka & Symfonický orchestr Českého rozhlasu
Petr Altrichter, dirigent
Praha, Smetanova síň Obecního domu



16/5

Artūrs Maskats

Gidon Kremer & Kremerata Baltica
Praha, Dvořákova síň Rudolfiny



19/5

Večer světových premiér

Peter Graham
Tomáš Pálka / Michaela Plachká
Pavel Zemek-Novák
Ondřej Štochl
Marek Kopelent

Konvergence & Irena Troupová
Praha, Anežský klášter



23/5

Jiří Gemrot

Janáčkovovo trio & Irvin Venyš
Praha, Anežský klášter

27/5

Krzysztof Penderecki

Kateřina Javůrková & Polish National Radio Symphony Orchestra Katowice
Alexander Liebreich, dirigent
Praha, Smetanova síň Obecního domu

30/5

Slavomír Hořínka

Bennewitzovo kvarteto
Praha, Museum Kampa



www.festival.cz

Generální partner



Oficiální partner



Hlavní mediální partner



Partner koncertu



Oficiální automobil



Oficiální hotel



Mediální partner



Mediální partner od roku 1946



Mediální partner

